

نوميد جديد للحكاية الشعرية

بقلم فاضل تامر

الجديد الذي يجب أن يتم سواء « بادخال الفئائية بأصوات أخرى » أو « خلال القصيدة الفئائية ذاتها » (٣) . بل ان ثورة الشاعر الجديد جعلته يتطلع الى ما وراء القصيدة الفئائية الذاتية ، وقد عبر خليل حاوي عن ذلك بالدعوة الى خروج الشعر العربي « من نطاق الفئائية الذاتية الى نطاق التجارب الكلية التي تتحد فيها الذات بالموضوع ، والواقع بما فوق الواقع » (٤) .

وانطلاقا من ادراك الشاعر المعاصر لهذه الحقائق واستجابة لحركة الواقع الاجتماعي الجديد ، شهدت القصيدة الحديثة في أدبنا العربي غنى وتنوعا لم تشهده من قبل ، دون ان تفقد عناصر الصدق والاصالة والعفوية .

والحكاية الشعرية هي من الاشكال الجديدة التي اكتشفها و « نقحها » الشاعر العربي المعاصر عبر رحلة شعرنا الحديث ، وتمكنت أن تقدم حصادا طيبا وناضجا ووفيرا يبشر بحركة انبعثت واسعة لهذا النمط الشعري الغد الذي بمستطاعه ان يغني القصيدة الحديثة ويمنحها ابعادا وافاقا وقدرات تعبيرية كبيرة تضعها في مرحلة تطويرية جديدة تماما .

فالحكاية الشعرية تجنب القصيدة الحديثة من السقوط فسي الفئائية المطلقة والذاتية المتغلقة ، وتكسبها بعدا موضوعيا يتيح المجال أمام الشاعر المعاصر للتعبير عن قيمه الفكرية والعاطفية بشكل موح وبعبدا عن التفريرية والمباشرة ، كما تجنبها من الانزلاق في وهدة التعتيم والفموض والتجريد الميتافيزيقي .

التجربة الشعرية تتحرك خلال الحكاية الشعرية ، لا كالحظرات سيكولوجية « هاربة » وعلى مستوى ذاتي مطلق ، كما هو الامر في القصيدة الفئائية ، بل تتحرك كعالم بصري وحسي متكامل له ابعاد الوجود الحقيقية الموضوعية : الزمانية والكانية والسيكولوجية ، وله القدرة على الحركة والرمز والفاعلية الاستاتيكية ، وليحقق هذا التشكيل في النهاية الوسيط الفني الملائم و « المعادل الموضوعي » لتجربة الشاعر الخاصة التي يعيشها المتلقي بالغة ، محققا «(تواصل) صحيا يتيح للشاعر أن يحقق « العدوى » (٥) التولستوية ، وليكون بمقدوره أن يكسب « الآخرين » مزيجا من فرح ورؤيا عميقة للواقع و « تطهيرا » أرسطويا (٦) .

فالحكاية الشعرية الجديدة تكتسب خصائص وقدرات تعبيرية تجعلها من الاشكال الفنية التي ينبغي للشاعر الجديد أن يوليها كبير عناية ، وان يداب من أجل اغنائها بمضامين عصرية وفكرية ايجابية ، متخطيا بذلك الاشكال التقليدية للقصيدة الفئائية الكلاسيكية ، وممتلكا أدوات تعبيرية ناضجة في « مفارمته » هذه .

ورغم الحصاد الطيب الذي قدمه شاعرنا الحديث في هذا المضمار ، الا انه مدعو الى تطوير هذه الامكانيات و « استنفاد »

مسألة البحث عن الاشكال التعبيرية الجديدة في الشعر المعاصر من المسائل المؤرقة التي يجابه الشاعر الحديث . فكما يقف الفنان أمام المادة الصلبة ، عبر عملية معاناة وصراع وخلق ، ليحقق شكلا ملانما لموضوعا ، الفنية ، كذلك يقف الشاعر أمام أدواته المعقدة العديدة ليحقق عبر عملية الخلق الفني الشكل الشعري الملائم لتجربته ، مستنزفا بذلك طاقة ضخمة : عاطفية وفكرية ، واعية ولا واعية .

وفي عصرنا أصبحت هذه المسألة « من الهموم الحضارية الكبيرة التي يواجهها الشاعر المعاصر ، بعد أن راحت الثورة تجتاح الاشكال الشعرية التقليدية التي أصبحت عاجزة عن استيعاب « تجارب العصر المركبة المعقدة » (١) .

وهكذا فان مسألة البحث عن الاشكال الجديدة ليست مشروعة فقط بل وضرورية أيضا . وليس معنى هذا ان هذه العملية تتحقق وفق رغبة اعتباطية أو وفق تشكيل ميكانيكي اختياري يفرضه الشاعر بشكل قسري ، بل على العكس تماما ، فالشكل يتحدد أساسا وفق قوانين جدلية معينة ، وانشاقا من المضمون والتجربة الفردية للشاعر ، مروا بالعصر التاريخي العيسن وبمجمال المؤثرات الحضارية والسيكولوجية والتكنيكية .

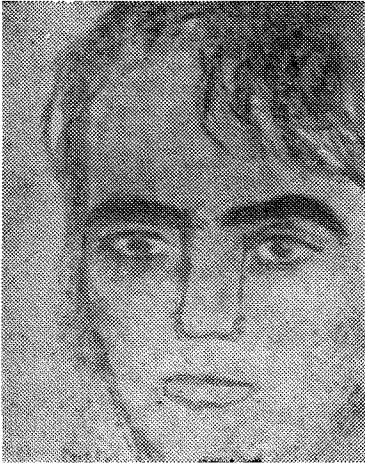
الا ان هذا التشكل لا يسلب الشاعر قدرته على التحديد والتأثير ، فالتجربة عموما ، وعملية الخلق الفني تمر عبر ذات الشاعر الفرد مكتسبة بذلك خصائص فردية متميزة وهي بعد ذلك ليست تلقائية بشكل مطلق كما يرى بعض الرومانسيين ، كما انها ليست انعكاسا للحظة جامدة كما يرى « تين » تجعل من الشاعر مجرد « مرآة تعكس » العالم الخارجي . وهي أيضا ليست عملية ميتافيزيقية أو صوفية تتحدد ضمن أطر سرية مسحورة ، بل هي بؤرة لتلقي فيها عناصر الوعي باللاوعي ، والموضوعي بالذاتي ، والخاص بالعام ، و « تتعايش فيها العناصر الاستاتيكية والعناصر غير الاستاتيكية » (٢) لتتحقق في النهاية الاثر الفني الذي يمثل واقعا جديدا تماما « واقعا استاتيكيًا » ، ليس نسخا أو نقلا للواقع بل « عملية خلق جديدة للواقع » .

ومن هنا نكتشف قدرة الشاعر على التأثير بشكل حاسم فسي تحديد وصياغة الاشكال الجديدة بعد أن يكون قد « اكتشفها » عبر استقراء للتجربة والمضمون ، وقام ب « تنقيح » و « تعديل » و « مراجعة » هذه الاشكال مستخدما في ذلك خبراته التكنيكية والنظرية ومنطلقا من أرضيته الايديولوجية والحضارية ، وبمستوى معين من التخطيط العقلي الواعي ، ودونما أفتعال أو ميكانيكية .

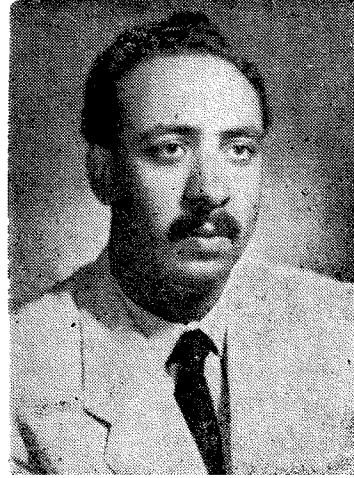
ان التسليم بتلقائية الخلق المطلقة سيجمد تطور الاشكال الشعرية ويترك الشعر يدور في حلقة دائرية ضيقة من الاشكال الشعرية الفئائية المحدودة . ولذا وجدنا ذلك الاحساس العام لدى الشعراء والنقاد العرب حول ضرورة التجديد الشعري كطريق ضروري لتطور شعرنا

- (١) دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي « - حسين مروة ، ص ٣٧٨ .
(٢) « القضايا الراهنة للواقعية » - فلاديمير بسكونوف - ترجمة : فاضل تامر « الاداب » ، العدد العاشر (تشرين الاول) ١٩٦٧ ص : ٤٢ .

- (٣) « المغامرة الفنية في شعرنا الحديث » - ندوة الاداب - مجلة « الاداب » ، العدد الرابع (نيسان) ١٩٦٧ ، ص ٧٢ .
(٤) « دراسات نقدية » - حسين مروة ، ص ٤٠٠ .
(٥) « فن الشعر » - الدكتور احسان عباس - ص ٣٦ .
(٦) « قواعد النقد الادبي » - لاسل أبركربي - ترجمة الدكتور محمد عوض محمد - ص ١٠٧ .



لوركا



صلاح عبد الصبور

* * *

الانفسية ، بل تقتصر عادة على الإشارة السريعة واللمحة الخاطفة
الموجبة « (١٥) » .

وتتميز الحكاية الشعرية الكلاسيكية - البلاد - بدرجة عالية
من الموضوعية ، حيث يقدم الحدث دراميا وعبر النقل الفوري المباشر
لحركة ونهوض الحدث الداخلي ، فتكتسب القصيدة بذلك « نبوة
لا شخصية .. تمنحها احساسا عميقا » (١٦) وذلك لان شخصية
الشاعر غير معروفة أساسا مما يؤدي بالتالي الى اختفاء وفناء
صوته الخاص ، فيظل بعيدا عن التأثير الذاتي الفني المباشر في
مجرى الحكاية . والشاعر هنا « نادرا ما يعبر عن وجهة نظره تجاه
القصة » (١٧) وتكتسب القصيدة بسبب مجهولية الشاعر هذه
خصائص فولكلورية أصيلة وتمدها بالمعنى الذي ينبع منه مزاجها
العاظمي (١٨) . ورغم بروز بعض العناصر الفئائية في الحكاية الشعرية،
الا انها لا يمكن ان تكون من أنواع الشعر الفئائي كما يرى ب. ايفور
ايفانز ، كما لا يمكن الاتفاق كليا مع فكرة اعتبارها نمث « امتزاج الشعر
القصصي بالفئائي » (١٩) . فالواقع ان النبوة اللاشخصية ،
والموضوعية التي تتسم بها البلاد الشعبية الكلاسيكية تجعلها أقرب
الى أشكال الشعر الموضوعية كالمحمة والدراما الشعرية ، منها الى
الشعر الفئائي الصرف .

ان طفيان العناصر الموضوعية في بناء البلاد ليس شيئا عرضيا
طارئا بل يعود الى سيادة المفهوم الارسطي في الشعر الذي يرى « ان
الشعر ضرب من ضروب التقليد » (٢٠) وهيمنة نظرية « المحاكاة »
هذه شجعت على نهوض أشكال الشعر الموضوعية كالدراما الشعرية
والمحمة وأدت الى اهمال أو تجاهل الشعر الفئائي عموما . وأرسطو
نفسه حذف تماما شعر النقصاء « الفئائي » في اللحظة التي رسمها
لكتابه « الشعر » (٢١) ، كما شدد مرارا على الصفة الموضوعية
في الشعر عندما قال عند حديثه عن هوميروس : « ان الشاعر يجب
ألا يتكلم عن نفسه ما استطاع لذلك سبيلا ، لانه لو فعل غير ذلك

قدراتها الفنية والتمبيرية والادائية في التعبير عن روح العصر ، وعن
الموضوعات البطولية التي تطرحها الحياة الانسانية .

ولتحقيق ميلاد سليم وخلاق للحكاية الشعرية في ادبنا الحديث
يستلزم دراسة الخصائص التكنيكية والاسلوبية لهذا الشكل التعبيري
وفهم الجذور والمنابع الاصلية التي تستمد منها الحكاية الشعرية
نسخها وأصولها . وهذه مهمة ضخمة ملقاة على كواهل نقادنا وكتابنا
الجدد تتطلب المزيد من البحث والنقضي والاستقراء .

وفي محاولة تتبع الجذور والمنابع التي تستمد منها الحكاية
الشعرية في ادبنا الحديث أصولها التاريخية والتكنيكية ، نجد
أنفسنا أمام طراز شعري حثائي برز في الشعر الانكليزي خاصة ،
في العصور الوسطى هو « البلاد » Ballad . وهو في

الواقع المتبع الرئيسي الذي تطورت منه الحكاية الشعرية المعاصرة .
و « البلاد » - أو الحكاية الشعرية الكلاسيكية - تسمية تطلق
في الأساس على ذلك النوع من الشعر الشعبي الذي انتشر بشكل
خاص على الحدود بين انكلترا واسكتلندا وكان يتم تناقله شفاهيا
ودون ان يعرف اسم قائله (٧) . ويرى ب. ايفور ايفانز ان البلاد
هي « أفضل ما وصلنا من أدب القرون الوسطى » . وفي محاولة
تشخيص طبيعتها يشير الى أنها تعتبر « من القصائد الفئائية أساسا ،
حيث تحكى قصة ما بطريقة معينة » (٨) . وقد شاعت البلاد بشكل
خاص في القرن الخامس عشر وأصبحت ملك الناس البسطاء الذين
يفنونها (٩) . ويشير بورا الى انها قد برزت في اسبانيا ايضا منذ
القرن الرابع عشر (١٠) . والبلاد تستمد أساسا عنصر الحكاية أو
القصة كأساس لها ، فهي « قصة تحكى عبر أغنية » (١١) تتناول
موضوعات عديدة كالحب والبطولة والخرافة والحرب ، وهي « غالبا
ما تكون نراجيدية » (١٢) . والبلاد لا تنسخ تجربة الفصاح ، بل
تستخدمها وفقا لطبيعة هذا النمط الشعري . والعنصر القصصي
لا يملك وجودا موضوعيا مستقلا بل ينهض كفعل شعري داخلي ضمن
التكوين الاستاتيكي للبلاد . فالقصة عنصر من عناصرها ، عنصر
لا ينقسم عنها . كما لا يمكن فصله عن مجموع الكيان الشعري .
وأية محاولة كهذه لن تكشف الا بعضا من قصة ، وربما لا قصة
أبدا ، وذلك لان الشعر هنا هو الذي يصنع القصة ، يخلق أجواءها،
ويشدد على النقاط المهمة في الوصف أو الشخصية أو الحدث خلال
الأشكال المقطعية للموسيقى الشعرية وخلال الإيقاع والصوت » (١٣) .
وهكذا يكتسب عنصر الحكاية قيمته من افتراضه بالشكل الشعري المعين
حيث تتحدد الوحدة الموضوعية والفنية في كل عضوي موحد . ومن
هنا نميز الفرق بين قيمة عنصر الحكاية في كل من القصة والبلاد .
« فالقصة تعتمد على عنصر الحكاية ، أما الشعر فيعتمد على التركيز
والحدة . وعندما يلجأ الشعر الى القصة ينبغي طرح كافة التفاصيل
الزائدة مع الاعتماد على عنصر القصة » (١٤) . وفي محاولة لتحديد
أبعاد وخصائص العنصر القصصي في القصيدة الحديثة أشار الدكتور
محمد مندور الى ان القصة هنا لا يمكن أن تصبغ قصة واقعية خالصة،
كما انها لا تحصر على التفاصيل التي تجرص عليها عادة القصة الثرية،
ولا على التسلسل المنطقي المحكم أو تحديد أبعاد الشخصيات وملامحها

English Literature - John B. Wilson (٧)

A Short History of English Literature - (٨)

B. Ifor Evans. P. 20

A Dictionary of Literary Terms - Constable - P. 19 (٩)

« لوركا فيثارة غرناطة » - ترجمة كاظم جواد وسلانة

حجاوي - ص ٢٣ .

A Dictionary of Literary Terms - P. 19 (١١)

(١٢) المصدر السابق - ص ١٩ .

« The Poet's Tale » - A. A. Evans - P. 16 (١٣)

(١٤) مجلة « الثقافة الوطنية » - العدد الاول ١٩٥٩ .

(١٥) « فن الشعر » - الدكتور محمد مندور - ص ٨٦ .

A Dictionary of Literary Terms - P. 19 (١٦)

A Dictionary of Literary Terms - P. 19 (١٧)

« Lorca » - A Collection of critical (١٨)

essays - Spectrum Book - P. 80

« The Forms of Poetry » - Louis (١٩)

Untermeyer - P. 39

(٢٠) « قواعد النقد الادبي » - لاسل ابركرومي - ص ٨١ .

(٢١) المصدر السابق ، ص ٦٩ - ٧٠ .

يشدها إلى الحياة والعافية والإصالة . وعبر السنين تكبدت ثروة شعرية ضخمة أصبحت ملك الناس البسطاء يتداولونها ويسبقون عليها تارة بعضا من أمالهم ومثلهم وتارة يجدون فيها بعضا من العزاء عما يلاقونه في حياتهم من قسوة ولاإنسانية خالقين لانفسهم بذلك « يوثويا » تمنحهم الأمل والسلوان والثقة بالإنسان والمستقبيل .

وراحت تنتشر على نطاق واسع حكايات شعرية جميلة منها على سبيل المثال : « السير باترك سبينس » Sir Patrick Spense

و « فير آني » Fair Annie و « أدوارد ، أدوارد » Edward, Edward

و « الملكة ماري » The Queen's Marie والقدسي ستيفن St. Stephen

و « خزانات المياه في بناري » The Mill Dams of Binnarie وتوماس Thomas the Rhymer و « زوجة اشرويل »

The Wife Usher's Well وغيرها من عشرات الحكايات الشعبية الجميلة (٢٣) .

وكل البلاد هنا تتناول حدثا أو فعلا معينا وتروح بحيه وفق حركة انتقالية خاصة تتيح المجال أحيانا لتفسيير الارضية أو الزمن أو

الشخص ومجموع العالم الخارجي دونما تمهيد أو اغراق في الوصف والتفاصيل . والحدث عموما يتمركز حول شخصية بطولية رئيسية .

ففي « السير باترك سبينس » نتعرف إلى بحار جريء هو السير باترك الذي يكلفه الملك باحضار ابنته في جو غاصف ، وينقل لنا الشاعر

عبر لوحات سريعة هذه الرحلة ، وفي « القديس ستيفن الملك هيرود » (٢٤) St. Stephen and King Herod نتعرف إلى شخصية

القدسي ستيفن الذي يعلن رؤيا مقدسة هي ميلاد المسيح . وفي جو استبدادي يعلن هذا القديس بتحد وإيمان عن رؤياه أمام الملك الذي

يستاء كثيرا ويحاول اقناعه بالتوقف عن هذه التصورات ، إلا أن اصرار القديس على صدق رؤياه وبأنه قد رأى نجمة جميلة متألقة

تقف فوق بيت لحم ، أثار غضب الملك فأمر بقتله رجما بالحجارة . وهكذا فقد استشهد القديس ستيفن في يوم ميلاد السيد المسيح ،

وبهذه اللبسة الذكية جسدت البلاد لقاء الموت والميلاد في لحظة واحدة . والشاعر هنا يقدم لنا الحدث بدرجة عالية من الموضوعية :

« كان القديس ستيفن كاتباً
في بلاط الملك هيرود
وخدمه لقاء الطعام والكساء
كما يفعل كل الملوك »

بهذه اللوحة المركزة قدمت لنا البلاد شخصية القديس ستيفن دونما تهويل أو تمجيد بل ببساطة متناهية . وتتناول رؤيا القديس قوية واثقة :

« وخرج ستيفن من المطبخ
فلقد رأى نجمة جميلة ومتألقة
تقف فوق بيت لحم » .

ويصر القديس على رؤياه ، ويأبى أن يتخلى عنها أمام الملك . فتحل عليه لعنة الملك المرعوب الذي يأمر بقتله . وتنتهي حياته أمام

الناس في اللحظة نفسها التي بدأت حياة جديدة : حياة السيد المسيح ، وهكذا يموت إنسان ميتة بطولية ، وببساطة ودونما

عويل :

« واقتادوا ستيفن
ورجموه في الطريق
وكان مساء حياته
هو يوم ميلاد المسيح »

وهكذا نرقب الحدث وهو يتكشف ويتجلى ببساطة ودرامية عالية . فبدلاً من التقرير نجد التقديم المباشر للحدث ، دونما نسج

The Oxford Book of English Verse (٢٣)
(1250 - 1900) edited by Arthur Quiller - Couch.

The Poet's Tale - P. 19 (٢٤)

لكن محاميا » (٢٢) . وهكذا فإن اهتمام نظرية « المحاكاة » بالصفة الموضوعية واقتصرها على دراسة « الأشخاص والعقدة (الروائية) » (٢٣) بشكل رئيسي قد أدى إلى تجميد تطور الشعر الفئاني الذي كان

يجدته سندا نظريا في نظرية أفلاطون في المثل والالهام (٢٤) . وفي

جو كهذا وجدت البلاد ميدانا خصبا للنمو والانتشار ، وشهدت

بادات على الصعق الموضوعية والنبرة اللاشخصية للاداء الشعري

متمائلة في هذا مع الملحمة التي تستمد عناصرها الموضوعية من طبيعة هذا الفن القائم على أسس جماعية » (٢٥) . إذ أن الشعر الملحمي

جماعي المنطلق ، بمعنى أن البدء به إنما يسير من الجماعة نحو الفرد حيث يذوب الفرد في بوتقة الجماعة وخصوصا ذاتية الشاعر . إذ

« يظل الشاعر هنا متواريا عن الأنظار يسرد لنا أخبار الآخرين ويتبع خطاهم ويستمد شعوره من شعورهم ، ولا يدخل نفسه في أي حدث

من الأحداث ، بل يظل بعيدا ويترك للإبطال أن يتصرفوا (٢٦) . وقد شخص الدكتور طه حسين هذه الصفة في الشعر القصصي عموما

عندما أشار إلى « أن شخصية الشاعر تفنى وأن هذا الشعر يكون سرا لحياة الجماعة » (٢٧) .

وبسبب الخصائص الفنية للبلاد الشعبية هذه راحت تكتسب شعبية وانتشارا بين الناس البسطاء ، خاصة ، وأن البلاد تتميز

ببساطة ألفة والاداء وادعة في التعبير ، ويمتلك قسم كبير من هذا الشعر خصائص جمالية كبيرة « تنبع من دقة التكنيك ، فليس ثمة

كلمة تذهب عينا وهذرا » (٢٨) . ورغم الأصول الفولكلورية البسيطة للبلاد الأتلاسيكية ومظاهر العفوية والبدائية التي تتسم بها فانها في

الحقيقة تمتلك تصميمات وتخطيطا فذا يبعث على الدهشة والاعجاب ، كما انها تمتلك بعض عناصر الحكمة (٢٩) PLAT الدرامية التي

تكسيها تماسكا وتنظيما ، وفيها أيضا طريقة للتنظيم دقيقة ومليئة

بالإشارات لا يمكن أن توجد عموما في أي فن آخر (٣٠) . ويسدو أن

الدقة المطلقة للغة الشعرية هنا متأدية من خصائص البلاد البصرية (٣١) . ويرى أ. أم. أيفانز أن البلاد لا تشدد فقط على البصري وتهمل

السمعي ، الذي يعبر المعنى خلاله عبر الصوت والإيقاع والتراكيب البنائي ، بل انها ترتكز إلى ما يسميه ماثيو أرنولد « بالبناء المعماري » ، حيث يمتزج البصري والسمعي بالبناء العام ليعطي المعنى الكلي للعمل (٣٢) .

وقد استطاعت البلاد الشعبية أن تكون أكثر الأشكال الشعرية شعبية وأصالة خلال قرون عديدة في العصور الوسطى وذلك لأنها

برزت في عصر اختفت فيه الملحمة والدراما الشعرية ، فكانت بديلا لهما نظرا للخصائص الدرامية - الملحمية التي اتسمت بها والنسي

استعارتها أساسا من ميدان الفنون الموضوعية . واستطاعت البلاد أن تلصق بحياة الناس البسطاء وأن تصور مظاهرهم وتطلعاتهم ، لأنها

نبعت في الأساس من الأوساط الشعبية ، وهكذا وجدت ينبوع الذي

(٢٢) « الملحمة في الشعر العربي » - الدكتور سعد الدين الجيزاوي - المكتبة الثقافية - ص ٥٤ .

(٢٣) « فن الشعر » - الدكتور احسان عباس - ص ٢٤ .

(٢٤) « فن الشعر » - محمد مندور - ص ٣٣ - ٣٤ .

(٢٥) « فن الشعر الملحمي » - احمد أبو حاقه - ص ٢٥ .

(٢٦) المصدر السابق - ص ٩٠ .

(٢٧) « الملحمة في الشعر العربي » - الدكتور سعد الدين الجيزاوي - ص ٢٧ .

English Literature - John B. Wilson (٢٨)

The Poet's Tale - A. A. Evans - P. 15 (٢٩)

(٢٠) موجز تاريخ الادب الانكليزي « - تأليف ب. أيفور ايفانز - ترجمة د. شوقي السكري ، ص ٢١ .

The Poet's Tale - A. A. Evans, P. 16 (٣١)

(٣٢) المصدر السابق ، ص ١٦ .

أو فوتوغرافية طبعاً ، وبدلاً من التشديد على القيم الفلسفية والأخلاقية بشكل ذهني أو تجريدي نجد السرمز والصورة الحسية الموحية والتناقض والإيماءة تكون متداخلة بشكل تلقائي مع مجموع العناصر البنائية للعمل الشعري القيمة النهائية الاستاتيكية والفلسفية للعمل الشعري المنجز . والحدث ينمو هنا درامياً ، وتتجلى بوضوح عناصر الشد والصراع الدرامي ويلعب الحوار والتوقيت ورسم الشخصيات والحبكة والعقدة دوراً بارزاً في إضفاء الخصائص الدرامية التي تكمن قدرتها « في أن تلبسنا الإحساس بحياة واقعية ، الإحساس بالعالم الراهن القائم ، أي بالخصائص النامة للحظة من اللحظات حسبما يحس المرء بها إحساساً معيناً » (٢٥) .

وتحتل الشخصية البطولية المحور المركزي الذي تدور حوله مجموع الأحداث ، وفي الغالب تقتصر البلاد على شخصية مركزية واحدة تمتلك قدرات بطولية وتماسكاً أخلاقياً نادراً نذكرنا بالبطل التراجيدي في الدراما الكلاسيكية أو الملحمية ، ولكنها أيضاً تختلف مع الملحمية مثلاً في أن الملحمية تصور حشداً ضخماً وعريضاً من الشخصيات والحياة وتفرق في تفاصيل وأحداث فرعية متعددة وذلك لأن الملحمية كفن « تفنى بالإنسان كجماعة لا ك فرد ، وتهتم بالكلي على نقيض ما يفعله الشعر الفني » (٣٦) وهذه حقيقة معظم الملحم . وفي هذا يشير رالف نويس إلى الإلياذة إذ يرى « أن الملحمية تشمل في الواقع صورة لمجتمع أكثر من كونها صورة لاي من أبطالها » (٢٧) ، بينما نجد البلاد الشعبية ترتكز أساساً إلى شخصية نموذجية تجسد عبرها قيماً أخلاقية معينة وخصائص بطولية خارقة تتفق ومجرى الفعل الشعري ، وفي الغالب يكون مصير البطل تراجيدياً ترسم لخطى البطل التراجيدي في الدراما الشعرية الكلاسيكية وارتباطاً بالمفهوم الإرسطي للبطل التراجيدي في الدراما والملحمية .

إلا أن عصر ازدهار البلاد الشعبية لم يستمر طويلاً ، فكما انسحبت الملحمية من المسرح الأدبي بعد أن تخطت الشعوب مرحلتها الطفولية ، كذلك راحت البلاد الكلاسيكية تنسحب تدريجياً من المسرح منذ أن بدأت الحضارة الحديثة بقيمها المتدعة المتجددة تتغلغل إلى المدن والأرياف واقتصرت الأشكال الشعرية البسيطة والبدائية على بقع جغرافية محدودة جداً كـ بعض المناطق الريفية في اسكتلندا مثلاً . وفي هذا يرى أحد النقاد أنه « بعد عصر البلاد الاسكتلندية راحت البلاد الشعبية تضعف عموماً بعد أن راح الناس المنزليون في بيئاتهم البدائية الذين يفتنون هذه الأغاني يقيمون صلات قوية مع الحضارة ويسادون شعرهم البدائي - ولكن الاصيل - بالأغاني الرخيصة المفرقة في العاطفية » (٣٨) إذ أن الظروف الجديدة ، التي اتسمت بالتمرد والثورة على القيم القديمة بفعل التغييرات الثورية العميقة التي راحت تجتاح البنية الاقتصادية والسياسية للمجتمع الأوروبي ، أدت إلى تبديل شامل وجذري في المفاهيم والقيم والبنية الفوقية والأيديولوجية . وهكذا فقد انهار سلطان نظرية « المحاكاة » الإرسطية واعتبرت عائقاً أمام انطلاق الفكر والفن وراحت تحل محلها نظريات وقيم جديدة تتسم بالانطلاق من أسر التقاليد الكلاسيكية . وفي جو كهذا نمت الرومانسية التي وجدت لها تبريراً في نظرية افلاطون في المثل والإلهام ، كما وجدت أشكال الشعر الفني ميداناً طيباً للتطور بينما راحت تنسحب فنون الشعر الموضوعية عموماً ومنها البلاد الكلاسيكية .

واستمرت فترة انسحاب البلاد الشعبية ، بعد أن احتلت الميدان أشكال شعرية وأدبية أخرى . إلا أن الشعراء ، عبر بحثهم عن الأشكال

التعبيرية الجديدة ، أدركوا القيمة الاستاتيكية للبلاد ، فبسذوا محاولات جادة وناجحة لاعادة بعثها وخلقها وفق مضامين وأطر جديدة تتناسب وقيم الشاعر والعصر الجديد . وهكذا شهدت العصور التالية أشكالاً جديدة من البلاد وضعها شعراء معروفون خلاف البلاد الشعبية الكلاسيكية التي كانت ملكاً للناس البسطاء دون أن ترتبط باسم واضعاً لمجهوليته أساساً . أما الطراز الكلاسيكي الشعبي للبلاد فلم يتح له أن يزدهر ثانية بأصالة وعفوية إلا في ظروف وبيئات محدودة وكظاهرة مؤقتة فقط .

ومنذ القرن الثامن عشر راحت الحكاية الشعرية تحظى باهتمام متزايد من قبل الشعراء . فالسير ولتر سكوت مثلاً قد أولى اهتماماً كبيراً لهذا النوع ووضع حكايات شعبية غزيرة ، ولم يكتف بذلك بل قام بمحاولة جريئة وهي جمع عدد كبير من الحكايات الشعبية من منابعها الأصلية قرب الحدود الاسكتلندية « وأغاليها ونشرها في « أغاني شعبية من الحدود الاسكتلندية » (٣٩) . وساعدت عناية سكوت بالبلاد على انتشارها مجدداً إذ « تحولت في القرن الثامن عشر إلى أغنية قصصية تقليدية » (٤٠) نتيجة لعناية عدد كبير من الشعراء المبدعين وبعض الناظمين والمغنين بها .

وفي القرن التاسع عشر واصلت الحكاية الشعرية تطورها على أيدي الشعراء الرومانسيين الذين أسبقوا عليها طابعاً جديداً نابعاً من طريقة تناول الرومانسي الذاتي للحكاية الشعرية وهي رغم كونها غير مباشرة أو على منوال فولكلوري كما كانت القديمة ، إلا أنها كانت « تمتلك خصائص هذا الشكل » (٤١) . وقد نشر وردزورث وكوليردج مجموعة مشتركة من الحكايات الشعرية في ديوان « حكايات شعرية غنائية » Lyrical Ballads وقد اتسمت هذه المجموعة بكونها تحمل صوت الشاعر الفني الرومانسي بوضوح . ولأول مرة يبرز بشكل صريح العنصر الذاتي الفني ضمن عناصر الإداء الموضوعية للبلاد . ومن أشهر أعمال صموئيل كوليردج في هذا الميدان قصيدته المشهورة قصيدة الملاح القديم The Rime of the Ancient Mariner وهي ذات بناء معماري رصين وفد وتمتاز بخصائص تعبيرية وتصويرية فائقة جعلتها تحتفظ بعذوبتها وحيويتها حتى اليوم . وهي تقع في سبعة أقسام وتتواصل تتابعها وتوقيتها وانتقالاتها بشكل متقن وفني . ويستخدم الشاعر هنا بشكل رائع الحوار الدرامي الذي يكسب القصيدة عمقاً درامياً ، كما يهتم بالصورة البصرية والسمعية وباللون والخلفية النابضة بالحياة والإيحاء .

كما كتب وليم وردزورث مجموعة كبيرة من البلاد (٤٢) منها « بيتر بيل » Peter Bell و « الصبي الأبله » The Idiot Boy و « ميشيل » وبعض الحكايات الشعرية الأخرى التي اقتبس موضوعاتها من حكايات تشوسر مشمل ترويلس وكريسييدا Troilus and Cresida وفي كل هذه القصائد تبرز العناصر الغنائية الرومانسية كالخيال الجامع والتأمل والصوفية والتداعيات الداخلية بعناصر الإداء الموضوعية التي تتسم بها البلاد في الجوهر . فإلى جانب الصوت الثالث الذي عبره تقدم الحكاية يتدخل الشاعر تارة بصوته الأول عبر منولوج داخلي تأملي وتارة بصوته الثاني وهو يتحدث إلى الطبيعة أو إلى إنسان يتخيلهم الشاعر أو عبر تشخيص حسي لبعض مظاهر الحياة والقيم . وفي « ميشيل » يتحدث لنا وردزورث عن أحد الرعاة فيقدمه لنا بموضوعية :

« في أطراف غابة في وادي غراسمر
كان يعيش راع ، اسمه ميشيل

(٣٩) « موجز تاريخ الأدب الإنكليزي » - إيغور ايفانز ، ص ٦٦-٦٧

(٤٠) A Dictionary of Literary Terms - P. 61

(٤١) The Forms of Poetry - P. 42

(٤٢) Longer Poems - William

Wordsworth, Every man's

(٣٥) « ت. س. البيوت : الشاعر الناقد » - تأليف أ. مائين ،

ترجمة الدكتور أحسان عباس ، ص ١٤٧ .

(٣٦) « فن الشعر للمحمي » - أحمد أبو حاق ، ص ٩ .

(٣٧) The Novel and the People - Ralph Fox - P. 26

(٣٨) The Forms of Poetry - Louis Untermeyer - P. 40

شيخ ثابت الجنان ، مشدود البنيان
ومنذ الصبا كان جسدا فويا
وعقلا راجحا »

ولكن الشاعر لا يعتمد طريقة التقديم البلادي هذه فقط بل هو
يفتح قصيدته بالصوت الثاني حيث يتحدث مخاطبا شخصا ما ، هو
القارئ في الغالب :

« لو انك انحرفت قليلا في خطاك عن الطريق العام
في أحراش كرينهيدكل الكثيفة
ستدرك ان التوغل عميق
سيدع أقدامك تكل في مرتفع كهذا
حيث الجبال المخضوضرة تقف امامك وجها لوجه »

وهكذا فالشاعر الرومانسي يمنح البلاد خصائص متجددة تماما
تتبع من انطلاقة الشعرية وتحزبه من اسار التقاليد الكلاسيكية
القديمة ومنها العناية بابرز العناصر الفنية والذاتية في الشعر على
الضد من البلاد الشعبية التي كانت تفتقد ايما نبرة شخصية متميزة ،
بسبب مجهولية قائلها وتداولها من قبل الناس باعتبارها صوت
الجمتمع قبل أن تكون صوت أي فرد من أفرادها . بينما وجد الشاعر
الجديد نفسه عبر عملية ابتكار وتجديد البلاد مرغما على سكب جزء
من روحه وعواطفه وأفكاره وذلك لان حضور الشاعر مسألة تفرضا
طبيعة التجربة الشعرية للشاعر الحديث ولا يمكن التجرد منها
بسهولة ، خصوصا وان التجربة الشعرية تمر عبر ذاتية الشاعر الذي
يمنحها أبعاده النفسية والعاطفية والفكرية بشكل غير مقصود أحيانا .
وفي هذا يرى الناقد السوفياتي ديمتري بلاغوي « ان حضور الشاعر
يخص به بشكل مختلف في الأنواع المختلفة من الادب . ففي الملحمة
مثلا وفي الدراما خصوصا يعبر عن ذلك باختيار الكاتب للمادة التي
يرتبها ويفسرهما . اما في الشعر الغنائي فان شخصية الكاتب : الانا ،
يعبر عنها بشكل مباشر وتكسب أهمية رئيسية » . (٢) وهكذا فالشاعر
الرومانسي ، الذي هو أساسا شاعر غنائي لم يستطع اخفاء صوته
الخاص ضمن بناء البلاد الجديدة ، واستطاع بذلك أن يكسبها رقة
وموسيقية عذبة وفتح امامها آفاقا واسعة للتطور والثراء واستثمار
منجزات التنكيك الحديث والفنون البلاستيكية عموما . والحقيقة ان
فترة ازدهار حقيقية للبلاد قد تحققت في الفترة الرومانسية وما بعدها
اذ كتب معظم الشعراء بهذا الشكل التعبيري الفني فكتب مثلا كيتس
مجموعة كبيرة منها « هيريون » Hyperion ويمكن اعتبار
قصيدته العذبة « حكاية المرأة الجميلة القاسية »

Ballad La Bell Dam Sar Merci

نموذجا غنائيا للحكاية الشعرية الرومانسية . وكتب فيما بعد توماس
هاردي وكبلنج ويتيس حكايات شعرية عديدة ، موفرين بذلك تراثا
شعريا ضخما .

والى جانب الحكايات الشعرية الجديدة التي بدأ يبدعها
شعراء معروفون ، كانت الحكاية الشعرية الشعبية - البلاد - تتنفس
بعافية في بيئات اجتماعية وحضارية معينة ولقترات محدودة . « فكما
كان يقوم الفني الجوال بتمجيد المارك في البلاد ، كذلك راحت تكتب
في اوائل القرن التاسع عشر أشعرا من قبل بعض النظامين المجهولين
وهي تمجد الاحداث الوطنية ، وكانت هذه الاشعار تفتى وتباع فسي
الشوارع برواج كبير حيث كانت تعبر ببساطة جذابة عن العواطف
الصادقة لرجل الشارع » (٤٤) . وفي اميركا وجدت البلاد الشعبية
الطبيعية ميدانا بكرة للانبعث والانتشار وذلك بين البحارة والعمال

« Literary Method and the Writer's individuality » - (٤٣)
by Dmitri Blagoy, published in « Soviet Literature » No.
3, 1965 - P. 151

The Poet's Tale - P. 28

(٤٤)

الزراعيين (٤٥) في رحاب اميركا الواسعة ، كما ازدهرت بشكل خاص
بين الزنوج في مزارع القططن ، وعمال السكك الحديدية ورعاة
البقر (٤٦) الذين خلقوا تراثا ضخما يعبر عن حياتهم الصعبة تحت
سيط الاحتكارات والشركات الرأسمالية .

والشاعر المعاصر اليوم ، في عملية بحثه عن الاشكال التعبيرية
الجديدة وفي « مفارقاته » الفنية الجريئة نجح في اكتشاف الجوهر
الاصيل للحكاية الشعرية وأن يعيد خلقها وفق مضامين وأهداف معاصرة
تماما مستخدما في ذلك خصائصها البدائية الجذابة إضافة الى عبقريته
الشعرية وانفتاحه على منجزات العلم والفن والتنكيك الحديث فجاءت
معبرة بحق عن روح العصر ، وعن حاجات الشاعر الجديد .

الشاعر المعاصر بحار جريء مفارم يتوق للجديد والفريد والاصيل
لكي يستطيع أن يعبر عن مجموع تجربته الفردية والحضارية المفقدة
التي لم يعد بمستطاع الاشكال التقليدية استيعابها تماما ، وأدرك أن
التبرة الذاتية للشعر الغنائي التي طفت بشكل ملحوظ بعد موجة
الاحياء الرومانسي تفجر عن مجابهة مشكلاته الحياتية والاستاتيكية
المركبة ، لذا واح يبحث عن أصوات شعرية أخرى بعيدا عن صسوت
الشاعر الغنائي البحث فالتقى في بحثه بالاشكال الشعرية الموضوعية
التي منحته عناصر وأبعادا أغنت القصيدة الحديثة وجعلتها تكتسب
خصائص جديدة تماما . ولذا لاحظنا ان محاولات التجديد كانت تدور
حول البحث عن أصوات جديدة تضاف الى صوت الشاعر الغنائي .
فراينا اليوت يستقبل بحماس محاولات ازرا ياوند الشعرية التي
اعتبرها « قد خلصت الشعر الغنائي من الجمال الموسيقي حين أكدت
من جديد أهمية نقل الواقع نقلا مباشرا وحين وضعت في الشعر
أناسا بدل الاحلام » (٤٧) . وهكذا لم تعد التجربة الشعرية تدور
في اطار العواطف والتأملات الذاتية بل بدأت تهتم بالمنظور الحسي
وبالنقل المباشر لحركة الواقع . وبدلا من « فيض العواطف القوية
التلقائي » (٤٨) الذي دعت له الرومانسية ، أخذت النماذج البشرية
تحتل مكانا بارزا في الجو الشعري تتحرك خلاله بدرامية عالية
وأصبح العالم الشعري على حد تعبير ترهستان تزارا « فعلا
شعريا » (٤٩) يهب القصيدة الحديثة ملامح ملحمة ودرامية واضحة
تحقق في النهاية ذلك الاحساس بالعالم الواقعي الذي تحدث عنه
اليوت « الاحساس بالراهن القائم ، أي بالخصائص النامة للحظة من
اللحظات حسبما يحس بها المرء احساسا فعليا » (٥٠) .

وفي جو كهذا ، التقى الشاعر المعاصر بالبلاد التي استطاع ان
يتناولها بفهم عميق لجوهرها الاصيل وفق معالجة خلاقة اكتسبت
السمات الفردية المتميزة للشاعر ومجموع قيمه الفكرية وعواطفه .
وكان لقاؤه بها أصيلا وبدون افتعال . فلوركا مثلا « قد أحس ان طبيعته
الدرامية كانت تحتاج مجالا أوسع من مجال الاغنية ، وقد وجد ذلك
في الحكايات الخيالية الاسبانية (الرومانس) وفي الاغاني القصصية
(البلاد) التي ترجع الى القرن الرابع عشر والتي كانت قد نغحت
وطورت على أيدي كثير من الشعراء المعروفين والمجهولين » (٥١) .
وكان لوركا في ذلك شاعرا خلاقا ، وجاء اكتشافه للبلاد طبيعيا
وأصيلا ونابعا من حاجة فنية وسيكولوجية وحضارية وهو في عمله
هذا قد أعاد خلق الاسلوب الكلاسيكي للبلاد القديمة وأعطاه خاصية

A Dictionary of Literary Forms, P. 19 (٤٥)

The Forms of Poetry - P. 40 (٤٦)

(٥٠) « ت.س. اليوت الشاعر الناقد » - آ. مائيسن ، ص ١٤٧

ص ١٤٧ .

(٤٨) « فن الشعر » - احسان عباس ، ص ٢٨ .

(٤٩) « من شعر ناظم حكمت » - ترجمة علي سعد ، ص ١١ .

(٥٠) « ت.س. اليوت الشاعر الناقد » - آ. مائيسن ، ص ١٤٧

(٥١) « لوركا قيثارة غرناطة » - ترجمة كاظم جواد ، ص ٢٣

إيقاعية جديدة ، وضمن نهجه الأسناتيكي الخاص . « إذ لم يكن ناوله للبلاد مجرد استغلال استطرادي للموضوعات التي كان يستخدمها بعض النظامين الشعبيين ولكنه كان يمثل تراوجا بين لغة المدركات الحسية الذاتية وبين لغة الاحساس الشعبي » (٥٢) .

وقد عبر الشاعر السوفيياتي المعاصر جوستيناس مارسنكييفس عن الحاجة ببعد التقاليد الملحمية في الشعر الحديث عن طريق العناية بالقصيدة الطويلة والبلاد وحتى بالملحمة التي يحس بإمكانية بحثها نظرا لقدراتها التعبيرية أهائلة التي بمستطاعها النهوض بمهمة جسيمة عجز الفن عموما عن تحقيقها وهي اكتشاف معيار فني ملائم يجعلنا نقيم بطولة انسان عصرنا ، بكل تناقضاته وصراعه » (٥٣) . وهو يرى أن اللحظات التي يقوم الشاعر الفئاني بإعادة خلقها أو استحضارها لا تستطيع أن تشكل نظاما ، وهذه اللحظات رغم ما تصل إليه من روعة ، لا تستطيع أن تخلق صورة عن الكلي . وهكذا فهو يعطي القصيدة الطويلة والملحمة مهمة ضخمة ونبيلة لم تستطع أشكال الشعر الفئاني إنجازها .

والواقع أن الحديث عن إمكانية بحث الملحمة الشعرية كشكل شعري مستقل في عصرنا مسألة غير واقعية . فرغم الإقرار بميول الانسان المعاصر للبحث عن العناصر الملحمية والقصصية في الفن الحديث باعتبار « أن طبيعتنا الاستناتيكية تتطلب أشياء عن طريق الشكل الملحمي » (٥٤) إلا أن الظروف الموضوعية لانبعاث الملحمة غير متوفرة في عصرنا ، فهي قد نشأت في المراحل الدنيا من حياة الشعوب « عصر طفولة الشعوب » واختفت بفعل التطورات الاقتصادية والعلمية والحضارية التي ألقت من الأساس الكثير من مقومات وعناصر ومناخ الملحمة . وقد أشار هنري لوفافر إلى « أن إنتاج الملاحم لا يحدث إلا في مرحلة من الضعف والتخلف الاقتصادي أما التطور الاقتصادي الذي يؤدي إلى ظهور الإنتاج الفني الحق فيقضي على الملحمة كما يقضي على كثير من مظاهر البداوات » (٥٥) . وهذه حقيقة أولية يجب الإقرار بها وعدم التفريط بطاقت شعرية ضخمة في محاولات غير مجدية أساسا . أما محاولة طرح تفسيرات « فضفاضة » لتبرير مثل هذه الإمكانيات ، كتلك التي عرضها الدكتور سعد الدين الجيزاوي والتي يرى فيها أن ملحمتنا المنتظرة ممكن أن تؤلف من قصائد عديدة لشعراء عديدين ، وليس شرطا أن يخلقها شاعر ملحمي واحد فليست مقنعة أبدا . وهو لا يكفي بذلك بل يدعو « لتأليف هيئة أدبية حرة أو حكومية تؤلف سنوات ملحمتنا هذه » (٥٦) .

وهكذا فإن ميل الانسان المعاصر للملحمي يمكن أن يشبع باحتواء عناصر الاداء الملحمي ضمن أشكال الفن الحديث عموما . وهكذا ، فالفن الروائي مثلا يعتبر « شكل الفن الملحمي في عصرنا » (٥٧) . كما أن المسرح المعاصر قد أخذ بعض عناصر الاداء الملحمي كما هو الحال بالنسبة لمسرح بريخت الملحمي ، والفن المعاصر . وحتى الرسم قد استوعب جوهر الجو الملحمي وهذا ما نلمسه مثلا في لوحة « جورنيكا » لبيكاسو . والشعر الحديث بدوره لم يعد يدور ضمن اطر القصيدة الفئانية بل استوعب أفضل ما في السردا والملاحمة من خصائص

« Triumph of Sensual Reality » - Published in « Lorca » (٥٢)
- a collection of essays - edited by : Manuel Duran. A Srectrum Book

« The Fate of the Long Poem » - in « Soviet Literature » No. 3, 1967 (٥٣)

« The Novel and the People » - Ralph Fox - P. 25 (٥٤)

(٥٥) « فن الشعر الملحمي » - أحمد أبو حاقه - ص ٥١ .

(٥٦) « الملحمة في الشعر العربي » - د. سعد الدين

الجيزاوي ، ص ٢٣ ، ٢٤ ، ٨٩ .

« The Novel and the People » - Ralph Fox - P. 25 (٥٧)



باوند

اليوت

وقدرات تعبيرية وجمالية . وتحلل الحكاية الشعرية - البلاد - هنا مكانة مرموقة في توفير هذا الجو الذي يتوق إليه الانسان المعاصر . والحكاية الشعرية الجديدة ليس بمستطاعها أن تسد الفراغ الذي تركته الملحمة فحسب ، بل بمستطاعها أيضا أن تسد بعض الفراغ الذي سببه اختفاء الدراما الشعرية في الادب الحديث (٥٨) . كما أنها تصلح لأن تكون وسيطا ملائما للتعبير عن الدلالات النفسية والفلسفية التي يلح عليها الشاعر الحديث ، لا بمستوى التعبير الذهني أو التجريدي الصريح بل بشكل فني غير مباشر بخلق « المعادل الموضوعي » الملائم عن طريق اعتماد الصور الحسية أو العثور على مجموعة أشياء ، على موقف ، على سلسلة من الاحداث تكون هي الصيغة التي توضع فيها تلك العاطفة - أو الفكرة الفلسفية - حتى إذا أعطيت الوقائع الخارجية التي لا بد أن تنتهي خلال التجربة الحسية ، استثيرت العاطفة على التو » (٥٩) .

كما وتستطيع الحكاية الشعرية الجديدة أن تמיד الصلة بين الشاعر والجمهور ، هذه الصلة التي كادت أن تنقطع مرارا نتيجة اسراف الشاعر المعاصر في التعقيد والفموض والسقوط أحيانا في تجريد ميتافيزيقي يثقل على القصيدة بمدلولات فلسفية وصوفية تفقد شفافيتها وعلويتها وقدرتها على تحقيق « تواصل » صحي بين الشاعر والجمهور .

وهكذا نرى أن بمستطاع الحكاية الشعرية أن تفني الشعر المعاصر وتفتح أمامه آفاقا واسعة ليس بمستطاع الأشكال التقليدية للشعر الفئاني توفيرها ، ولكن ليس معنى هذا أن نحكم بإفلاس أو نهاية الشعر الفئاني متوجين نماذج الحكاية الشعرية في قمة الأشكال الشعرية المعاصرة . فالشعر الفئاني ، عبر أشكاله المتفتحة على التجربة الانسانية الواسعة ، يظل يحتل المكانة الرئيسية بين الأشكال الشعرية المعاصرة . وقد عبر عن هذه الحقيقة الناقد السوفيياتي بوجاروف - ولكن ببعض المبالغة - عندما أشار إلى أن المجتمع ، كلما واجه العديد من المشكلات الجديدة « فإن الشعر الفئاني والتأملي يكون هو السائد على الملحمة والتخطيطات الوصفية » (٦٠) .

وعلى العموم فإن محاولات التجديد في الشعر الحديث اقترنت

(٥٨) « عبد الصبور ومسرح اليوت » - فاضل ثامر - مجلة

« الاداب » العدد التاسع (ايلول) ١٩٦٧ .

(٥٩) « ت.س. اليوت : الشاعر الناقد » - أ. مائيسن ،

ص ١٣٣ .

New Features in Contemporary Literature, (٦٠)

Published in « Soviet Literature » No. 2, 1965 - P. 151

حياة السيد المسيح . وأودن من الشعراء الذين اعتنوا بهذا الشكل الشعري وفي « بالاد » Ballad يقدم لنا نموذجاً مقابراً . إذ بدل ان يقدم لنا الحدث او الحكاية بالطريقة التقليدية عبر الصوت الثالث نراه يستخدم طريقة الحوار الدرامي في تقديم الحكاية . وهي في هذا تشبه بالاد كلاسيكية مشهورة هي Edward, Edward تكون فيها القصيدة مصبوبة في قالب من الحوار النموذجي ، حيث تتطور القصة فتصل الى ذروتها التراجيدية خلال نمط شعري يعتمد على اسئلة وأجوبتها ، وهذا النمط يمكن اعتباره ذا خصائص غنائية درامية» (٦٥) . ويقدم لنا الشاعر الحكاية عبر ديالوج درامي بارع :

« آه أي صوت هذا الذي يصم الأذان
هناك حيث يتردد كقرع الطبول في أسفل الوادي ؟
- ليس هناك غير الجنود الحمر يا عزيزتي
حيث الجنود يتقدمون »
« آه أي ضوء هذا الذي يتألق بوضوح
في المدى البعيد ، متألقا ، متألقا ؟
- ليست هناك غير الشمس تتألق فوق أسلحتهم
ههنا يتقدمون بخفة » (٦٦)

وبمثل هذه الحيوية والانتقالات والديالوج تتحرك الحكاية الشعرية في قصيدة اودن التي تدل على قدرة الشاعر على التنوع والمرونة في معالجة هذه الانماط الشعرية وعدم التشديد على طريقة واحدة للاداء خاصة طريقة السرد البالادي الكلاسيكي التي تقدم بطلا مميّنا تتحدد قدراته وفق مقدرة الشاعر الدرامية لاستخدام السرد عبر الصوت الثالث ، بينما نجد ان التنوع واستخدام مجموع الاصوات الشعرية ومنجزات التنكيك والفنون البلاستيكية والمعمارية توفر ميلادا خلاقا واصيلا وراسخا للحكاية الشعرية ينسجم وحاجات الشاعر المعاصر وتجاربه الشاملة وتجذب القصيدة من التحول الى نسخة مكررة وباهتة لنماذج سابقة تؤدي في النهاية الى تجديدها وتوقفها عن التطور وبالتالي موتها .

ومن الحكايات الشعرية الناجحة ، ذات الاجواء البطولية الانسانية قصيدة « نابارا » Nabara (٦٧) ، للشاعر سي. واي. لويس وهي تتحدث عن بطولة بحارة السفينة الاسبانية نابارا الذين وقفوا على جانب الجمهوريين الثوريين خلال الحرب الاسبانية وقاتلوا حتى النهاية ضد الفاشية الجديدة رافضين الاستسلام حتى اخر رجل وقد توج الشاعر قصيدته بهذا الصمود الرائع ضد الفاشية والاضطهاد . وبصورة عامة فقد وجدت الحكاية الشعرية امامها طريقا مفتوحا الى قلوب وعقول الناس الذين كانوا يجدون صعوبات في هضم الاشكال المعقدة للقصيدة المعاصرة . ونلمس ذلك بشكل بارز في اعمال لوركا الشعرية فحكاياته الشعرية مثلا « احبها ورددها حتى الذين لا يقرأون ولا يكتبون من الاسبانيين » (٦٨) وهذا يكشف القدرة التعبيرية الضخمة للحكاية الشعرية في تحقيق « تواصل » مع الجمهور اضافة الى عبقرية لوركا الخاصة وقدرته على التعبير عن اعقد التجارب بوسائل تعبيرية ولغوية تتسم بمزيد من البساطة والعمق . ويرى (بورا) ان قدرة اشعار لوركا في التغلغل الى قلوب وعقول الناس البسطاء لا تعود فقط الى انها تعكس الصفات الرئيسية للروح الاسبانية بل لان حساسية لوركا الشفافة صادقة لدرجة ان ابسط الناس الذين لم تمس عقولهم قضايا العلم « يستطيعون ادراك صلتهم بالتجربة التي يعرضها بسرعة » (٦٩) .

— التثمة على الصفحة ٣٩ —

- (٦٥) المصدر السابق ، ص ٢٦ .
(٦٦) المصدر السابق ، ص ١٨٦ .
The Poet's Tale - P. (٦٧)
(٦٨) « لوركا قيثارة غرناطة » - ص ٢٥ .
(٦٩) - « لوركا قيثارة غرناطة » - ص ٢٥ .

غالبا ينمو العناصر الدرامية والملحمية والحكاية داخل القصيدة الجديدة الى جانب العناصر البلاستيكية والفكرية والاستاتيكية الاخرى . وفي مجرى هذا التكوين راحت تتحدد ابعاد متميزة وواضحة للحكاية الشعرية تشكل مستقل الى جانب وجود عناصرها ضمن الاشكال المختلفة للقصيدة الحديثة . ففي اعمال البيوت وازرا باوند وأودن ومرسي واي لويس ولوركا وناظم حكمت والكسنندر تفاروفسكي ، وجوستيناس مارسنكييفسكي ، والعديد من الشعراء المعاصرين في اميركا واوروبا راحت تنضج تكوينات جديدة تماما للحكاية الشعرية ، تمتلك ، رغم جنورها البالادية ، ابعادا وخصائص متميزة وعصرية تماما .

في اعمال ت.س. البيوت تبرز الحكاية الشعرية باجواء ومضامين معقدة وتشابك مع مجموع نهجه الفلسفي التجريدي وتكويناته البنائية المركبة للقصيدة الاليوتية . ويمكن القول بان العناصر الدرامية في معظم قصائده تنأى ، أساسا ، من قيمة العناصر الحكاية بالذات التي يستخدمها ببراعة مكونا منها عالما حسييا غنيا بالرمز والايحاء والحركة يلعب دور « المعادل الموضوعي » بتجربة وقيم وعواطف الشاعر . والحكاية الشعرية عند البيوت تبرز باشكال متنوعة ، ففي « رحلة المجوس » مثلا Journey of the Magi

تبدو ذات نمط كلاسيكي بالادي تقريبا :

« جئنا في عنف البرد

في أسوأ وقت من السنة

يمكن ان يكون لرحلة ما ، ومثل هذه الرحلة الطويلة :

الطرق عميقة والطقس حار

في عز الشتاء » (٦١)

بينما تبدو عناصر الحكاية الشعرية في أرض الخراب The Waste Land متشابكة مع الاسطورة والرمز والتجريد الميتافيزيقي والمونولوج الداخلي ، ولا تنمو خلال القصيدة نوا عضوية organic تصاعديا بل تبدو مجموعة من الجزئيات المتناثرة عبر نمو « مفكك » loose - اذا جاز لنا استخدام مصطلحات الفن الروائي - ولكنها تستطيع ان تكون وحدتها الفنية عند تناولها ككل موحد وهي في هذا تشبه البناء الملحمي الذي ينمو كاجزاء مستقلة يصب في النهاية في مجرى الوحدة الفنية للملحمة « ان هذا الانقسام في الملحمة الى اجزاء شبه مستقلة لا يجعل منها بناء مفككا او يقضي على وحدتها ، بل انها لا تفقد هذه الوحدة رغم كل ذلك ، ما دامت هناك وحدة فنية تشد هذه الاجزاء بعضها الى البعض » (٦٢) .

والبيوت يستخدم تنكيكا دقيقا ومقدرا لحكاياته الشعرية تتداخل فيها « الاصوات الشعرية » (٦٣) للشاعر لتجعلها تخدم مجموع التجربة الابداعية للشاعر . فبدلا من اعتماد الصوت الثالث فقط الذي يسود عادة في البالاد الكلاسيكية يستخدم البيوت الى جانب ذلك صوت الشاعر الاول عبر صور ومواقف تأملية او خلال مونولوج درامي او غنائي كما يلجأ البيوت ايضا الى الصوت الثاني وخاصة خلال نمسو عناصر الديالوج الدرامي في القصيدة . والحكاية الشعرية عند البيوت تتسم ايضا بانها مثقلة بتعابير ذهنية وفلسفية وباجواء دينية غامضة تعود الى ميل الشاعر نحو المضامين الكنسية والاهتمام بالتجربة الميتافيزيقية للانسان لذا نحس بذوبان البناء الحسي احيانا فسي قصائده ضمن تجريد ميتافيزيقي مسرف .

وكان ازرا باوند من أوائل الذين أدركوا قيمة العناصر الدرامية والقصصية في الشعر المعاصر ، ومن حكاياته الشعرية المشهورة Ballad of the Goodly Fere (٦٤) وهي ذات صبغة دينية عن

« The Poet's Tale » - P. 169 (٦١)

(٦٢) « فن الشعر الملحمي » - احمد ابو حاقه - ص ٢٨ .

« The Three Voices of Poetry » - T. S. Eliot (٦٣)

« The Poet's Tale » - P. 171 (٦٤)

نحو ميلاد جديد للحكاية الشعرية

— تتمة المنشور على الصفحة ٢٤ —

ان قدرة لوركا على التجسيد ، وخلق الصور الحسية : البصرية والسمعية واللونية في وحدة متكاملة قد أضفت على حكاياته الشعرية بساطة جذابة واكسبتها بنفس الوقت غنى ودلالات ذكية مبررة . ويرى ان احد افراد الجيش الجمهوري سمع وصف لوركا للحرس الاهلي فقال مبهورا وهو يعبر عن دقة لوركا في التصوير الشعري « انه يجعلك ترى وتشم الحرس الوطني » (٧٠) . والحقيقة ان لوركا هو من الشعراء القلائل في عصرنا الذين برروا الثقة بقدره الحكاية الشعرية على الحياة في عصرنا بأرتباط اوثق بمشكلات الانسان الراهنه . ولقاء لوركا بالحكاية الشعرية لم يكن محض صدفة او رغبة عابرة ، بل جاء اصيلا ونابعاً من ضرورات فنية وحياتية معينة ، وبعد ان ادرك بان القصيدة الفنائية لا تستطيع ان تعبر عن كل تجاربه واحاسيسه . وبسبب طبيعته الدرامية راح يكتشف العناصر الحكائية في الشعر ومنها اكتشافه للحكاية الشعرية الذي مهد لتطوره كشاعر درامي عظيم فسي عصرنا . وفي اعمال لوركا الشعرية لا تجد انفصاما نهائيا بين الدرامي والفناني وذلك لانه لا يضع حواجز بينهما بل و « تبدو هذه الحدود غير واضحة ، وغالبا غير موجودة » وقد عبر لوركا عن ذلك عندما اعترف ان بإمكان المرء ان يعثر على شعر غنائي في اية مسرحية ، كما يجده في اية قصيدة . « (٧١) ولهذا نحس بامتزاج العناصر الموضوعية والفنائية في البلاد اللوركية بنفائية وشفافية ودونما اغراق عاطفي او نقل فوتوغرافي « طبيعي » بل بتفاعل خلاق بين المقومات الجوهرية لكل منهما . فهو يتناول بموضوعية ملحمة الملامح الخارجية لعالمية القصصية مكونا منها واقعا استاتيكيها حيا تحس بأصالته ودراميته . ففي « حكاية الحرس الاهلي » تحس بالموت الفاشي يدق ابواب المدينة الفجرية الطيبة :

« الخيول سود ،

سود حجولها

بقع من حبر وشمع تلتصق على سروجها

جماجمها من رصاص

فهي لا تعرف البكاء . « (٧٢)

اننا نحس بوجود وحركة الغزاة و « نشمهم » على حد تعبير المقاتل الجمهوري البسيط ولكن دونما افتعال او هتافية او تزويق . فالحدث يعبر ليكشف عما في اعماقه من ابعاد وقيم ودلالات نفاذة ، وينمو الحدث ، يزداد الشد الدرامي ، ويتفجر في ذروة فنية ، ولكن ببراعة متقنة ، والشاعر لا يظل عبر الصوت الثالث فقط بل يدخل علينا بصوته الغنائي الخاص ليعبر عن الغضب والاسى الذي يتأكله وتعاطفه مع المدينة البريئة التي انتهك حرمتها ومقدساتها القراصنة الفاشست :

« آه يا مدينة الفجر !

رايات في زوايا الشارع

(٧٠) « لوركا قيامة غرناطة » ص ٢٥ .

« Lorca » - a collection of critical essays - P. II (٧١)

(٧٢) المقاطع الشعرية المترجمة عن لوركا مأخوذة من ترجمة جديدة قمت بها بالاشتراك مع الاخ سلمان العقدي لمختارات من شعر لوركا أصدرتها دار Penguin ونشرنا مقدمتها في « الاداب » - شباط - ١٩٦٧ . والديوان المترجم « يأمل » ان يرى النور !

القمر والقرع الاحمر المحفوظ

آه يا مدينة الفجر

أينسى من رآك ؟ «

ان المجازر الفاشية لا يمكن ان تنمحي من ذاكرة الشاعر ببساطة : رجال الحرس الاهلي يجوسون خلال شوارع المدينة ، يزرعون النيران والموت والفرز ، وتتفجر ازهار البارود الاسود بينما ينسحب الفزاة خلال نفق من الصمت . وبمزيج من التبجيل والتصميم يقف الانسان والشاعر امام هذه المأساة ليضع لمسة غنائية رائعة ينهي بها قصيدته :

« آه يا مدينة الفجر !

أينسى من رآك

سنظلم على جيني

مزيجا من قمر ورمل . «

وبهذه البساطة والروعة تتداخل العناصر الفنية والموضوعية في هذه الحكاية الشعرية التي تستوعب لوحة انسانية عريضة : والمدينة الفجرية هنا هي بمثابة النموذج المركزي الذي تدور حوله الاحداث ، ولهذا تكنسب القصيدة هذه ملامح ملحمة واضحة . بينما نجد في « اعتقال انطونيو آل كومبوريو في الطريق الى سيفل » نموذجا اناسيا معيناً : انطونيو آل كومبوريو . وطريقة معالجة هذه الشخصية في هذه القصيدة تلتقي كثيرا مع النمط الكلاسيكي للبلاد في تناول بطل فردي يستقطب الصراع الدرامي في الحكاية . الشاعر عادة يقدم لنا الشخصية المركزية هذه عبر تخطيط خارجي وتشريحي ، ثم يروح يحرك الحدث ليصل الى الذروة ومن ثم الى حل العقدة . وهكذا يقدم لنا لوركا بطله بتخطيط موضوعي خارجي اولا :

« انطونيو توريز هيرديا

ابن وحفيد آل كومبوريو

رحل الى سيفل حاملا غصن صفصاف

ليشهد مصارعة الثيران

وقد لوحه القمر الاخضر «

وعبر هذا التخطيط نكتشف الطيبة والنقاء والرجولة التي يتصف بها البطل ، فغصن الصفصاف ومصارعة الثيران والقمر الاخضر رموز موحية تعكس اوجها مختلفة من شخصية البطل . وبراعة ينتقل الشاعر الى النقيض : رجال الحرس الاهلي بكل لانسانيتهم يلطخون بلون أسود اللوحة النقية الصافية مفجرين صراعا تراجيديا داميا :

« وتحت أغصان شجرة دردار

اقتاده الحرس الاهلي

مشيا على الاقدام

موتق اليدين . «

وهكذا ننتقل من لوحة تمثل الحرية والانطلاق الى لوحة مناقضة تماما تمثل استلاب الحرية . ودون ان يسقط الشاعر في ميلودرامية عاطفية ينسحب قليلا ليتترك الظلال الخارجية لتشارك في رسم الجو السيكولوجي والمأساوي للحدث :

« انسحب النهار ببطء

والمساء ، منصلب على كتفيه

متزلق فوق البحر والجداول «

وبدلا من المباشرة والتصريح او التقرير يلجأ الشاعر الى جزئيات بسيطة تماما وغنية بالايحاء :

« انطونيو توريز هيرديا

ابن وحفيد آل كومبوريو

عاد دون غصن صفصاف



عبد الوهاب البياتي

من العمق والبساطة والشفافية رغم دقة التكنيك البنائي ووضوح العناصر الملحمية والدرامية . والصورة الشعرية في هذه « الحكايات » هي - على حد تعبير الشاعر تريسنان تزارا - « فعل شعري » (٧٤) أكثر منها تشبيها أو تقريبا لمفردات مساعدة . ومن هنا تكتسب تلك « البساطة الاخاذة » التي تعرف بها . في « مصرع الشيخ بدر الدين » وهي ذات بناء ملحمي ، يقدم لنا الشاعر بطولته نثر ومنتصوف تركي استشهد في القرن الرابع عشر . ويستخدم ناظم حكمت في المقاطع الختامية منتهى التركيز والايحاء في رسم مشهد الاستشهاد . فهو يبدأ من الخارج وبدرجة عالية من التكتيف :

« الرذاذ يتناثر

بوجل

وبصوت منخفض

كهمس الخيانة »

ويسهم هذا الجو في توفير جو نفسي وفني ملائم يمهد للجو

الماساوي المقبل :

« الرذاذ يتناثر

وفي سوق سيريز

امام دكان حداد

كان شيعي بدر الدين مشنوقا . »

فالشاعر هنا يتجنب التفاصيل ويلمسة واحدة يضع الحقيقة الرهيبة حيث نجد الشيخ بدر الدين مشنوقا بينما يتناثر الرذاذ بوجل . وهو هنا يظل بعيدا عن التدخل في مجرى الحدث بل يكتفي بتقديم لقطات تعتمد على التعارض تارة ، وعلى اثاره سلسلة من الانطباعات الترابية تارة اخرى .

ورغم ان العناصر الفنية لا تبرز صريحة عبر صوت الشاعر الخاص ، الا ان التعاطف الفني يتضح من طريقة تقديم الحدث ومن الاشارات والايحاءات الخيئية في البناء الشعري والتي تشير في النهاية الى الاحتجاج الصامت الشديد ضد الاضطهاد والموت :

« الرذاذ يتناثر

وسوق سيريز ألكم

وسوق سيريز أعمى »

فسوق سيريز ألكم ، وسوق سيريز أعمى ، ليست مجرد وقائع موضوعية لذاتها بل تقوم هنا بهمة الرمز الصامت ، والبديل الفني والسيكولوجي غير المباشر لصوت الشاعر الفني . ان جريمة القتل هنا بشعة لا يمكن ان يواجهها الانسان صراحة ، بل حتى الكتابة تبدو هنا « دون صوت ، ودون عيون » وسوق سيريز الشاهد الوحيد على هذه المأساة يحس بالمرارة والعار أمام هذه المأساة :

« ان سوق سيريز يخبيء

وجهه بيديه

بين خمس قبعات . »

الرموز التي تعبر عن الطيبة والنقاء والشجاعة تسحق : انطونيو توريث هيرديا بلا غصن صفصاف ، وبدلا من الحرية والانطلاق فهو يعود اسيرا : بين خمس قبعات ويختفي القمر الاخضر والليمون والنهر الصفي لتلعل علينا خمس قبعات خمس لرجال الحرس الفاشي . الا ان لوركا لا يستمر دائما عبر الصوت الثالث بل يتدخل ايضا بلمسة غنائية معبرا فيها عن غضبه الفجري الاصيل لاستسلام انطونيو السريع للجلادين :

« انطونيو ، من أنت ؟

لو كنت كوموريا

لكان عليك ان تفجر ينبوع دم بخمس نافورات

انك لست ابن احد

ولست كوموريا اصيلا »

الفجري يجب الا يدعس للارهاب والخنوع ولذوي القبعات الفاشست ، الفجري الاصل هو الذي يفجر ينبوع السم : ويصمت الشاعر ثانية ليواصل عرض فصل المأساة الختامي :

« في التاسعة مساء اقتيد الى السجن

بينما كان جميع الحرس الاهلي

يشربون عصير الليمون

وفي التاسعة مساء

اوصدت زنزانته

بينما كانت السماء تلتهم

كردف مهر . »

وهكذا فبمثل هذا التضاد يحقق الشاعر الاحساس بفقدان العدالة : انطونيو آل كوموريو يقنأ الى السجن في وقت يشرب فيه الجزارون عصير الليمون ! واذا توعدت زنزانته على العنمة والظلم تلتهم السماء كردف مهر ! وبمثل هذه البساطة يقدم لنا لوركا حكايته الشعرية ليبر بها عن وضع انساني نموذجي سيثير مزيجا من التعاطف والفضب وتكون بديلا فنيا لمرحلة تاريخية ولنماذج انسانية وهي في هذا تحقق مهمة الحكاية الشعرية في « تعميم مرحلة معينة من الحياة الاجتماعية والفكرية وتوفر الاحساس بالقيمة التراجمية للتناقضات والصراع ، اذ تخلق شخصيات يجب ان تكون نماذج للزمن والمصر . » (٧٢) ولوركا يمتلك قدرة فائقة في رسم ابطاله : فاية روعة تلك التي يقدم لنا فيها بطله « القديس جابريل » :

« فتى وسيم ، مشنوق القد

عريض المنكبين ،

رشيق الخصر

جلد من التفاح الليلي

فم حزين ، وعينان واسعتان

بشرة من الفضة المتوهجة

كان يتخطى في الشارع الموحش »

بمثل هذه العذوبة والتركيز والحسية يقدم لنا لوركا بطله : القديس جابريل الذي جاء يحمل بشرى الخصب والطاء والميلاد للفنأة انانسياسيون دي لايز التي ستحمل طفلا اجمل من نفاتح النسيم . وجابريل هنا أكثر من قديس ، انه « رؤيا بسطاء الفجر ، يمثل الشفافية والشهوة » .

وثمة شاعر آخر اكتسبت حكاياته الشعرية شعبية وانتشارا هائلا حتى بين الاوساط الشعبية غير المتعلمة كالفلاحين البسطاء ذلكم هو الشاعر التركي ناظم حكمت . ومن اعماله الشعرية الجميلة « نارانتسا بابو » ، و « الرجل الذي يمشي » و « بطرسبرغ ١٩١٧ » و « الشيخ بدر الدين » و « قصة شجرة الجوز ويونس الاعرج » وغيرها من القصائد التي تحتل فيها الحكاية الشعرية قيمة كبيرة تكسيها مزيجا

« The Fate of the Long Poem » - in « Soviet Literature » - No. 3, 1967 (٧٣)

(٧٤) « من شعر ناظم حكمت » - ترجمة علي سعد - ص (١١) -

واشعار ناظم حكمت المذكورة هنا منقولة من ترجمة علي سعد هذه .

وهكذا ينسد الستار الأخير على حياة انسان ومكافح ، بينما يظل الرداذ يتناثر ، ربما يبكي هذه الجريمة الرهيبة .
ومن قصائد ناظم حكمت الحكائية الرائعة « الرجل الذي يمشي » وهي ذات اداء جذاب وساحر يجتذب اليه الكثير من شعراء البلاد منذ القديم ، وترسم في اذهاننا هنا قصيدة لوركا « انتقال انطونيو كومبوريو » كمثال على ذلك وفي ادبنا الحديث « شفق زهران » لصلاح عبد الصبور ، و « الرجل الذي كان يقني » لعبد الوهاب البياتي وقصائد اخرى عديدة .

يقدم لنا ناظم حكمت هنا نموذجاً فذا للبطل الشعبي الذي يتحدى الموت ، ويسير بثبات نحو الاستشهاد البطولي بخطى لا تعرف الوجس والرعب والتخاذل ، بل يسير وهو مغمم اباء وتمرداً وشموخاً :
« انه يمشي »

مصراع الجبين

وشاله الاحمر في الهواء

انه يتقدم خطوة ، خطوة

انه يتقدم بتناقل

« انه يمشي . »

اننا نحس في خطاه التصميم والاصرار والاباء وشاله الاحمر ينطير في الهواء ، شامخاً ، مصراع الجبين ، انها نفس الخطى التي يليها « زهران » عبد الصبور :

« حينما مر بظهر السوق يوماً

ذات يوم . . .

مر زهران بظهر السوق يوماً

واشترى شالا منمنم

ومشى يخنال عجباً مثل تركي معمم

ويجبل الطرف . . ما احلى الشباب

عندما يصنع حبا

عندما يجهد ان يصطاد قلباً . »

واذ يتقدم بطل ناظم حكمت بتخسد وشموخ ، تكتسب العوالم الخارجية الوانا وظلالاً نفسية تمهد للجو التراجيدي المقبل :

« الربيع تزمرج

والبحر يصفر كالربيع

ومن كل جانب تنهل الاضواء

كالنجوم النهاوية »

ان تمرد البطل هنا لا يقبل الانكفاء مطلقاً . . فمن اجل قضية عظيمة يفضل استشهاده بطولياً على الانسحاب والخنوع رافضاً كل الاصوات الحبيبة التي تأتيه من شيطان القلب والتي تدعوه الى العودة:
« الى اين انت ذاهب يا بني ؟ الى اين

عد الي يا حبيبي

عد الي يا أخي

عد يا ذخر بيتي

عد الى الواء . »

ولكنه لا يعود . يابى ان يتراجع خطوة ذليلة كسيرة واحدة ، لقد اختار بوعي مصيره البطولي كغديس وسم مصيره بالاستشهاد . . انه نفس الاقدام الذي كان يشد خطى « صلاح » عبد الصبور نحو الاستشهاد ومن قبله خطى « بيكيت » اليوت وآلاف الثوريين في تاريخ البشرية .

وهكذا يواصل طريقه . . يجتاز دروب الموت والرصاص . . ذراعيه كمرساتين ثقيلتين ، نافخاً صدره كالسفينة ، وصدرة الاشقر يتمدد كالمجن . . عيناه كخنجرين عاريين يفرسان في قلب الاضطهاد والموت :

« انه يمشي نحو العدو

وعيناه خارجتان من وجهه

وتقف الحكاية الشعرية والخطى القوية المتحدية تتقدم . . ونقدم بثبات ، دون ان يلجا الشاعر هنا الى تفاصيل اخرى ، بل يدع القصيدة غنية بالابحار والرمز والشاعرية وتتدخل بذلك تجربة المتلقي وخياله الفردي ضمن عملية التذوق الفني للامر الشعري . وناظم حكمت هنا يقترب كثيراً من التقاليد العظيمة للبلاد الشعبية الكلاسيكية وتشديدها على الملحمة السريعة والانتقالة البارة والموضوعية في تناول الاداء ودون اسراف في العناصر الفنية أو التقريرية موفراً بذلك جواً درامياً أصيلاً و « فعلاً شعرياً » قائماً ومتطوراً للحكاية الشعرية الحديثة .

من هذا الاستعراض السريع لتطور الادوات التعبيرية للحكاية الشعرية في الادب العالمي نستطيع ان نشخص بشكل افضل الملامح المميزة للحكاية الشعرية في ادبنا الحديث التي استمدت الكثير من اصولها الاستاتيكية والمعمارية من اليبالاد الكلاسيكية ومن التراث الضخم للادب العالمي ، كما انها كانت تستمد بعضاً من نسخها من التراث الشعري والفولكلوري العربي دون ان محقق ، عموماً ، اصالة في استخدام الموروث التاريخي بشكل خلاق .

والواقع ان الشاعر العربي الحديث قد التقى لأول مرة بنموذج الحكاية الشعرية « البالادية » خلال محاولات التجديد الشعري التي هزت شعرنا حتى الجذور ، وبالذات عبر دراسته للادب العالمي ومحركاته للابنية المعمارية والجمالية للقصيدة الحديثة . ولا نريد هنا ان ننكر قيمة التراث التاريخي للادب العربي : الكلاسيكي والفولكلوري في هذا الانبعاث او ان يحكم بانعدام عناصر الاداء الحكائي والقصصي في تراثنا الادبي ، بل ان هذا الالتقاء بالحكاية الشعرية اسم يكن امتداداً لهذا الموروث الادبي بشكل رئيسي ، بل ترسماً لخطى الشعر العالمي عبر التمرد على القيم الكلاسيكية .

وهذا الانفصام بين الموروث الادبي العربي وبين الحكاية الشعرية الحديثة في ادبنا المعاصر يجب ان ينتهي وان تمد الاشكال الشعرية الجديدة جذورها عميقاً في تربة التراث الضخم للفكر العربي في مجال الادب الكلاسيكي والفولكلوري والحضاري على السواء وذلك لكي نضمن الاصاله والحياة والتجديد الدائم للاشكال التعبيرية الحديثة .

ولا شك ان مهمة اكتشاف وتقييم قيمة هذه العناصر الحكائية في الشعر والفولكلور العربي مهمة مستقلة ودقيقة وتتطلب عناية خاصة من النقاد . ففي شعرنا العربي وجدت بشكل او باخر عناصر الاداء القصصي والمحمي ، رغم انها لم تتطور ونتم كاشكال رئيسية مستقلة ، بل وجدت داخل القصيدة الكلاسيكية ذات الافراض العديدة ، وذلك بسبب كون القصيدة العربية الكلاسيكية قصيدة غنائية يقبل عليها الاداء الذاتي وتضعف فيها عناصر الاداء الموضوعي ، ويعلو فيها صوت الشاعر الغنائي . والحكاية في القصيدة العربية بعد ذلك لا تقدم بطريقة الاداء البالادي التي تعتمد التركيز والتكثيف والاقتصاد في العبارة والكلمة والاعتناء بالانتقالات الهادفة وتجنب كل التفاصيل الزائدة ، بل تقدم بطريقة أشبه بالاداء الروائي وذلك ليلها للاغراق بالتفاصيل الثانوية واللجوء الى التسلسل التاريخي زمنياً والى النمو المتصاعد للحدث والاسراف في التشبيه والاستعارة وسيادة العناصر الفنية والتقرير وضعف العناصر الابحائية والرمزية للحكاية اذ تبدو الحكاية مجرد حدث يفقد ايما دلالات فكرية او عاطفية خارج حدود الكلمات ذاتها ، بينما يمتلك الحدث في البلاد شيئاً من الشفافية والرمز تمنحه دلالات موحية قوية بعيداً عن النص الحرفي للكلمة والصورة المفردة . وهكذا نرى ان عناصر الاداء الحكائي والمحمي تضيع أحياناً ضمن جو القصيدة الغنائي العام ولا تكتسب وجوداً مستقلاً نامياً وذلك لان شعرنا الكلاسيكي افتقد عموماً اشكال الشعر الموضوعية الاخرى

كالملمحة والدراما الشعرية حتى يمكن القول « بان العرب يجهلون الملمحة كفن شعري مستقل » (٧٥) مثلا ، ولكن العناصر الملمحية والدرامية تظل بارزة اكثر في التراث الفولكلوري « ومن اراد ان يقتبس عن التراث الملمحي عند العرب ، فلن يجده مكملا في شعرهم ولكنه سيجده في النثر وفي نوع معين فقط من الانواع الثرية هو القصص الشعبي البطولي » (٧٦) . وهذا هو ايضا ما يذهب اليه الاستاذ الزيات عندما يشير الى ان خصائص الملمحة وجدت عند هوميروس من حيث الخيال والخرافة والطول لا توجد لها نظائر في الشعر العربي اللهم الا فيما وجد من الشعر العامي مثل قصص بني هلال فانه يشبه الى حد كبير خصائص الملمحة . » (٧٧)

وهكذا تصبح مسألة العناية بدراسة عناصر الاداء الحكائي والملمحي في التراث الفولكلوري : السيرة والشعر الشعبي من المسائل الضرورية للشاعر الحديث وذلك لانها تحتل منحا غنيا ثرا بالحكايات والرموز والدلالات الانسانية الاصيلة . والواقع ان الحكاية الشعرية الشعبية في تراثنا الفولكلوري تبدو ناضجة بشكل يستلقت الانظار . وهي ذات تنوع وتباين وشمول متميز وهي هنا لا تقتصر على الحكاية الشعرية بل تشمل السيرة والحكاية الثرية المسجوعة التي يرددها بعض الفنين الشعبيين ورواة الحكايات والافاصيص الشعبية في الريف والمدينة مثل قصص ابو زيد الهلالي ، وغنتره ، والوزير سالم ، وسيف بن ذي يزن ، وفارس اليمن ، وحكايات الف ليلة ليلة ، اضافة الى تراث ضخم من الحكايات التي تعتمد على الخرافة والاسطورة والاحداث الدينية المختلفة كاستشهاد « الامام الحسين وقصص المنصوفة والحركات الثورية في الامبراطورية الاسلامية ، وهي كلها مصدر لا يمكن تجاهله لاثراء وتطوير وبعث اشكال خلافة واصيلة للحكاية الشعرية في ادبنا الحديث ، خاصة وانها اكثر التصاقا بحياة ومشاكل وهموم الناس البسطاء وتطلعاتهم نحو السعادة والعدالة الاجتماعية ، وهي بحق « الصورة الحقيقية التي عبر بها الشعب العربي عن نفسه » (٧٨) ، لذا اكتسبت شهرة وشعبية وانتشارا نادرا محققة ايضا سحرها بين الرواية والتلقين ، ويشير فاروق خورشيد الى « ان هذه الاعمال قد حظيت بشعبية ضخمة ، جعلتها غذاء الناس الفني في المقاهي والاسواق ، ودخلت الى ضمير المتلقين من ابناء الشعب العربي في كل مكان ، حتى عاشت جيلا بعد جيل ، وحتى نسى الناس واصفيها ومؤلفيها » (٧٩) .

وكما استطاع الناس البسطاء ان يجدوا في البلاد الكلاسيكية الشعبية وسيلة للتعبير عن طموحهم وتطلعاتهم بعيدا عن الارستقراطية الفكرية ، كذلك استطاعت الحكاية الشعبية في تاريخنا ان تحظى ، بكل اشكلها ، بعناية كبيرة وان تجد طريقها الى قلوب وعقول الناس البسطاء الذين كانوا يحاولون ان يحققوا تطلعاتهم عن طريق الحلم تارة والنهرب من مجابهة الواقع الاجتماعي القاسي تارة اخرى بتقديم حل مثالي للتناقضات الاجتماعية ، وذلك بخلق « يوتوبيات » حالة تتحقق فيها العدالة والسعادة ونعوض لهم عن قساوة العالم الواقعي الذي يطحنهم بضراوة ولا انسانية . والحكايات الشعبية هذه تنتقي بطلها من ابناء العامة واضعة فيه ثقتها واملاها وقدراتها لتحقيق السعادة والعدالة وكمافحة الاضطهاد والاستغلال وهي اذ تمتعه هذه الخصائص النموذجية تجعله « يكتسب قوة خارقة في تحدياته المتعددة تجسد الاعتزاز بالنفس والابمان العظيم الذي يكمن في نفوس العامة واعتقادها المتفائل ببطلها

الذي هو المرآة التي تعكس وجه قدراتها الحقيقية » (٨٠) . ونمة خاصية متميزة للحكاية الشعبية في تراثنا تجعلها تختلف عن البلاد الكلاسيكية هي كونها متفاعلة وتنتهي في الغالب نهاية سعيدة ، بانتصار البطل وموت الشر والظلم (وهي فلما تنتهي بمواقف يانسة ، اذ ان معظم هذه الحكايات تنتهي بالانتصار والسعادة في الحياة ونادرا ما ينتهي ابطالها الى الموت ، وذلك لان الحكاية هنا لا تريد ان تطفئ بطلها بالمجاعة ولا تزرع في قلوب الناس اليأس بل كانت تدفعهم لتحدي كل الصعاب من اجل الخير والانتصار » (٨١) .

وهكذا فان قيمة العناصر الحكائية والملمحية في تراثنا لا يمكن تجاهلها او اسقاطها ابدا . وان عودة الشاعر العربي المعاصر الى الموروث الكلاسيكي من جهة والى التراث الفولكلوري من جهة اخرى ستوسع كثيرا من افق الشاعر وتكشف له منابع ثرة غنية بالرمز والبطولة والابحار والاصالة . والحكاية الشعرية الجديدة بالذات تستطيع ان تدرس كل العناصر الفنية الجمالية والتعبيرية والبنائية في تراثنا وان تعيد خلق البطل الشعبي وفق ملامح حصرية جديدة تتفق وحاجت الشاعر المعاصر وضمان تقديم معالجة سليمة للمشكلات الانسانية والقومية الراهنة .

وعلى العموم فان ميلاد الحكاية الشعرية في ادبنا الحديث قد برز كحقيقة فنية لها قيمتها الجمالية والموضوعية والحضارية واستطاعت الحكاية الشعرية ان تخطو خطوات ثابتة وجريئة - رغم محدوديتها - في طريق التجربة الشعرية وان تمد شعرنا برافد معطاء يفتح الطريق رحبا امام التجديد والابداع في اكتشاف وتطوير الاشكال الفنية للشعر الحديث . الا ان مما لا يدعو للتفاؤل هو انكفاء بعض الشعراء عن هذا الميدان وعدم ادراك قيمته التعبيرية الضخمة كشكل شعري متميز له خصائصه الجمالية والمعمارية الخاصة ، مما جعل ميلاده يتسم بصفة الظاهرة الطارئة العابرة احيانا ، وهذا ايضا يعود لمسؤولية الناقد الحديث الذي لم يعر اهتماما جديا لدراسة وتقييم الاشكال الشعرية الجديدة والاسهام في توسيع الافاق النقدية والنظرية للشاعر الحديث الذي ينبغي له ان ينطلق في تجربته الشعرية لا من مجرد الاستسلام لتسجيل تجربته بتلقائية مطلقة بل ينبغي له ان ينطلق اضافة لذلك من زاوية واعية ناقدة تستطيع ان تهضم وتمثل كل التجارب الفنية الاخرى وان يستطيع بالتالي ان يحقق التوازن الذي تحدثت عنه البيوت بين قواه العاطفية والفكرية . وهكذا فقد رأينا ان ميلاد الحكاية الشعرية في ادبنا لم يعالج كظاهرة فريدة متميزة ، بل قيم عرضا كجزء من ظاهرة التجديد والمفامرة الفنية في شعرنا الحديث ، مما ادى بالتالي الى طغيان العناصر الفنية في بعض النماذج احيانا او اغراق نماذج اخرى بالتجريد الميتافيزيقي وبمصطلحات الفكر النظري مما يفقد الحكاية الشعرية الكثير من عناصر الاصالة والتلقائية والملمحية فيها .

الا ان ما يدعو للتفاؤل في نفس الوقت هو امكانية تحقيق ميلاد حقيقي واصيل للحكاية الشعرية في ادبنا استنادا الى تجربة الادب العالمي وارتباطا بالموروث الحضاري والشعري والفولكلوري وذلك وفق مضامين عصرية تستلهم بطولة انسان عصرنا ومشكلاته الانسانية والروحانية . وهذا يتطلب جهدا مشتركا واعيا من الناقد والشاعر على السواء .

ولسنا هنا نريد ان نتجاهل قيمة بعض الملاحظات النقدية القيمة لبعض كتابنا حول قيمة العناصر القصصية في الشعر الحديث ، الا ان هذه الملاحظات لم تعر اهتماما كافيا لوجود هذه العناصر ضمن الحكاية الشعرية البالادية بالذات بل عولجت كمناصر ضمن اطار القصيدة الفنية عموما . فالدكتور محمد مندور مثلا قد اعار اهتماما طيبا للعنصر

(٨٠) « الاطر الحقيقية للحكاية الشعبية » - بقلم زهير الدجيلي

- جريدة «التأخي» العراقية في عددها الصادر في ٨ - ١٠ - ١٩٦٧ بغداد .

(٨١) - المصدر السابق .

(٧٥) « فن الشعر الملمحي » - احمد ابو حاقه ص ٦٠

(٧٦) « فن الشعر الملمحي » - احمد ابو حاقه ص ١٥٨

(٧٧) « الملمحة في الشعر العربي » - الدكتور سعد الدين

الجزياوي ص ٨

(٧٨) « اضواء على السير الشعبية » - فاروق خورشيد ص ٢٨

ت المكتبة الثقافية - القاهرة .

(٧٩) « اضواء على السير الشعبية » - فاروق خورشيد ص ٢٩

زهراڻ الوديع يفتتح للحياة : يعرف الحب ، ويعرف معنى الفرح ،
الا ان وعيه يفتتح على واقع جديد ورهيب : الاستعمار السذي يروح
يسحق كل شيء في قريته ، يسحق كل القيم وكل الاشياء الجميلة ..
وعبر الفضب والتحدي تنمو في قلب زهران شجيرة جديدة :

« ونمت في قلب زهران شجيرة

ساقها سوداء من طين الحياة

فرعها احمر كالنار التي تحرق طفلا »

اللون الاخضر يستحيل اسود والنار هنا تحرق طفلا وليست النار
التي كانت تصنع قبلة وهذه رموز جميلة عبر فيها الشاعر بشكل موح
وبعيد عن التقرير عن تصاعد الفضب والتحدي في قلب زهران ، فيتقدم
باباء ليطفىء النار التي راحت تحرق كل شيء ، يسير في طريق
الاستشهاد دفاعا عن الارض والحب والاطفال والحياة :

« مر زهران بظهر السوق يوما

ورأى النار التي تحرق طفلا

ورأى النار التي تصرع طفلا »

وابى زهران ان يظل صامتا ازاء هذا الانتهاك ، فتقدم متحديا
مشعلي النيران دفاعا عن الارض والانسان والحياة ، وكما راح بطلناظم
حكمت يتقدم باباء كذلك كان يتحرك زهران :

« كان زهران صديقا للحياة

ورأى النيران تجتاح الحياة

ودعا يسأل عطا

ربما « سورة حقد في الدماء

ربما استعدى على الارض السماء »

انه غضب الانسان البسيط ، ابن الارض وانفجاره ضد الاضطهاد
الذي نقله في مجرى التجربة الثورية الضخمة من موقف الساذج
والمرآب الخارجي الى موقف الثوري الغاصب الذي يسير في تمرد
حتى النهاية . وصلاح عبد الصبور هنا يبلغ الذروة الدرامية للقصيد
عبر تنمية وتطوير الحدث بتحقيق هذا التحول النموذجي في وعي البطل
من حالة الفرد الهامشي الى حالة البطل الفاعل باكتشاف عناصر الثورية
والطبية في اعماق الرجل البسيط الذي يعشق الارض والاطفال والحياة
وتحويلها الى احتياطي للثورة الواعية . الا انه لا يكتفي بذلك كما فعل
ناظم حكمت عندما وقف في الذروة وتترك للقارئ مهمة معايشة
التجربة ، ذاتيا ، حتى النهاية ، فبطله يظل « يتقدم خطوة خطوة - انه
يتقدم بتناقل - انه يمشي » ورغم ان الشاعر لم يرسم لنا صورة عن
استشهاد بطله الا اننا نستطيع ادراكها ومعايشتها بايجابية وشفافية
اغنى من الوضوح او التقرير ، وصلاح كما اشرنا ينقل لنا صورة تفصيلية
تبدو غير ضرورية يقدم فيها بأشارات صريحة وواضحة استشهاد
زهراڻ :

« وصنع النطع على السكة والفيلان جاءوا

وأتى السيف مسرورا وأعداء الحياة

صنعوا الموت لاجاب الحياة

وتدلى رأس زهران الوديع . »

ورغم ذلك فليس معنى ذلك ان الشاعر قد سقط في مبلو درامية
صريحة فالصورة هنا تحمل رموزا ودلالات اخرى تكسبها ابعادا جديدة
وتشدها الى الصوت الفئائي الذي يفاجئنا به الشاعر في خاتمة
القصيد محققا بذلك تداخلا بين عناصر الاداء البلادي - الموضوعية -
وعناصر الاداء الفئائي - الذاتية - :

« قريتي من يومها لم تأنم الا الدموع

قريتي من يومها تآوى الى الركن الصديق

قريتي من يومها تخشى الحياة »

وعبر انتفاضة الصوت الفئائي يعبر الشاعر عن درجة عالية من
الوعي ورفض للسلبية والانكماش ودعوة صريحة للانفتاح على الحياة
والكفاح الانساني :

« كان زهران صديقا للحياة

القصصي في الشعر الحديث واعتبر ان القصيدة يجب ان تتمده
اساسا لها ولكنه كان يرى ان العناصر الفئائية والذاتية يجب ان تظل
فع ذلك هي السائدة ولذا أكد على ضرورة الاقتصار على الاشارة السريعة
والملمحة الخاطفة الموحية عند عرض الحدث وذلك « حتى لا يصاب
الشعر بالثرثري وحتى لا يطفى عنصر القصص على عنصر الوجدان الذي
سيظل ابدا الطابع المميز للشاعرية . » (٨٢) . وعند تقييم الدكتور
مندور لهذا الشكل الشعري اعتبره يمثل « الصور الجديدة للشعر »
وانه « يستطيع ان يحقق وحدة الموضوع ، تلك الوحدة الفكرية التي
نادى بها رواد التجديد في شعرنا العربي المعاصر منذ اوائل هذا القرن
ولم يستطيعوا تحقيقها فسي شعر الوجدان الخالص والخواطر
المتناثرة » (٨٢) ،

كما استقبل الدكتور لويس عوض (٨٤) قصيدة صلاح عبد الصبور
البلاوية « شئق زهران » بترحاب وكشف العناصر الفنية والتعبيرية
لهذا الشكل الشعري وقيمتها التكنيكية عبر دراسة شيقة لمحاولة صلاح
عبد الصبور هذه ،

والحقيقة ان قصيدة « شئق زهران » هذه حكاية شعرية ناجحة
وتستحق عناية كبيرة وذلك لانها استطاعت ان تستقطب في آن واحد
عناصر الفولكلور والبطولة الشعبية ممثلة في زهران البطل الشعبي
الذي استشهد في « دنشواي » في نضاله ضد الإنكليز ، كما انها
استوعبت بشكل بارع وفذ الاداء البلاوي باعتمادها على التركيز
والتنظيغ والنمو الدرامي للحدث والابتعاد عن التفاصيل والتفريغ
والخطابية . اذ يقدم لنا الشاعر الحدث بدرجة عالية من الموضوعية
والملمحة وبطريقة تتسم بالبساطة تذكرنا بلوركا وناظم حكمت وخاصة
في قصيدة « اغتال انطونيو آل كومبوريو » للوركا ، و « الرجل الذي
يمشي » وناظم حكمت .

الحكاية تبدأ بعفوية وانسيابية وبساطة تذكرنا بالراوية الشعبي
في تراننا :

« كان زهران غلاما

أمه سمراء والاب هولدا

وعينييه وسامة

وعلى الصدغ حمامة

وعلى الزند ابو زيد سلامه

همسكا سيفا وتعت الوشم نيش كالكتابة

اسم قرية

دنشواي » (٨٥)

بهذه البساطة يقدم لنا الشاعر بطله الشعبي ، واحد من بسطاء
الناس ، يحمل الطيبة والوداعة والسذاجة ويحمل ايضا الاعتداد
والبطولة والتحدي والاعتزاز بالارض .

والصور والرموز هنا ليست ذات قيمة تزويقية زخرافية او بديعية
بل لها دلالات عميقة وكما يشير الدكتور لويس عوض فان الحمامة هنا
رمز للسلام الذي نشر ذراعيه على الريف المصري «ابو زيد سلامة همسكا
سيفا » رمز للبطولة الشعبية والكفاح الشعبي . كما ان اسم دنشواي
هنا يمثل الاعتزاز بالارض والوطن ويشير الى الاصاله والشعبية كما
يمهد بشكل بارع لارتباط مصير زهران بقريته واستشهاده من اجلها
موفرا بكل ذلك تهيئة للجو التراجيدي الذي تتصاعد اليه القصيدة :

« ونمت في قلب زهران زهيره

ساقها خضراء من ماء الحياة

تاجها احمر كالنار التي تصنع قبلة »

(٨٢) « فن الشعر » - الدكتور محمد مندور - ص ٨٦

(٨٣) « فن الشعر » - الدكتور محمد مندور - ص ٨٨

(٨٤) « دراسات في ادبنا الحديث » - الدكتور لويس عوض -

(٨٥) « الناس في بلادي » - صلاح عبد الصبور - ص (٢٢) -

= دار الاداب - (ط : ٢)

مات زهران وعيناه حياة
فلماذا قريتني تخشى الحياة ؟

يمثل هذا التساؤل يصرخ الشاعر بوجه الصمت والرعب والاستسلام ويدل على طريق زهران صديق الحياة اندي ينبغي ان يكون طريق كل اصدقاء الحياة .

ويستثمر الشاعر هنا ببراعة القيم الثورية في تاريخنا القومي والسياسي كما يستعير احيانا بعض ادوات التعبير الفولكلوري ورموزه الاصيل . وهذا يبرز في استعارته ادوات السرد القصصي في الحكاية الشعبية : الثرية والشعرية او في السيرة الشعبية بشكل جميل وجذاب يذكرنا « بالف ليلة وليلة » وحكايات الرواة الشعبيين في تراثنا الفولكلوري التي كانت « تعتمد في الاداء على الطريقة الشكلية السردية في العرض والتي عرفت بشكل شائع لدى الناس ب « كان يا ما كان » . (٨٦) ويمثل هذا الجمال والعفوية والانسانية كان يتحدث الشاعر :

« كان يا ما كان ان زفت لزهران جميلة
كان يا ما كان ان انجب زهران غلاما . . وغلاما
كان يا ما كان ان مرت لياليه طويلة »

والى جوار « شق زهران » تقف في هذا المصمار العديد من الاعمال الشعرية الجديدة لبعض شعرائنا المعاصرين كالبياضي والسيب وسعدي يوسف وعبد المعطي حجازي وخليل حاوي وبلند الحيدري وادونيس وغيرهم . الا ان هذا تناول لم يكن بمستويات فنية ناضجة دائما وذلك يعود الى عدم ادراك الابعاد الحقيقية للبلاد الشعرية الحديثة واغراقها بفنائية لا ضرورة لها احيانا او وقوعها في متهاتات التجريد المتنافيزيقي والتمتيم واضعاف العناصر الحسية والبلاستيكية في العمل الشعري . كما ان بعض الشعراء لم يبذل جهدا لاثراء هذا الشكل التعبيري بل بدأ ظهوره لديهم كظاهرة عرضية وموقته سرعان ما تنكبوا عنها الى اشكال اخرى ، كما ان معظم هذه النماذج كانت تنور ضمن اطر محدودة ومتشابهة تتركز حول شخصية البطل الفرد ذي المصير التراجيدي وكثيرا ما نجد طرقا متشابهة في التقطيع والانتقالات والرموز والاجواء دون محاولة البحث الجاد عن الافاق الجديدة لتطور هذا النمط التعبيري بالاستناد الى خبرة الفنون الادبية والكلاسيكية الاخرى وارتباطا بالموروث التاريخي والفولكلوري واستلهاما لتجربة الانسان المعاصر .

ومن الحكايات الشعرية الجميلة التي استطاعت ان تتخلص من الضغوط الواقعة عليها بعض قصائد البياضي ومنها « الرجل الذي كان يغني » (٨٧) والتي تذكرنا بقصيدة ناظم حكمت وعبد الصبور معا . يقدم لنا البياضي واحدا من اباطال الذين استشهدوا دفاعا عن شرف الانسان :

« على ابواب طهران رأيناه
رأيناه .

يفني

عمر الخيام ، يا أخت ظنناه

على جبهته جرح عميق ، فاغر فاه »

وينقدم الرجل الذي تحدى الرجعية والاستعمار بخطى واثقة متحدية كما تقدم زهران وبطل ناظم حكمت ، بينما يترصد الموت الاسود ومداه الدامية التي كانت تختطف اباطال لوركا من ابراج قرطبة :

« وخلفناه في الساحة ، لا تطرق عيناه
- « وداعا ! »

قالها واختفت في فمه الآه

- « وداعا ، لك ، يا طهران

يا صاحبة الجاه

(٨٦) « اطر الحقيقية للحكاية الشعبية » - زهير الدجيلي -

(٨٧) « اشعار في المنفى » - عبد الوهاب البياضي -

وداعا لك يا بيتي
وداعا لك يا أماه »

وهكذا تجسد شخصية البطل عبر تنامي الحدث الشعري المعين . انسان يعلم بالفد والانسان والحياة . . يغني للشمس والفجر وهو يحمل صوت عمر الخيام وشارة الاصرار والفداء وكما سار انطونيو آل كومبوريو مقيدا بين جلادي الحرس الاهلي ، كذلك سار بطل البياضي هنا بين ايدي الجزائريين ، ولكنه كان أبيا وشامخا وكأنه قد سمع صرخة لوركا تدعوه للصمود والتحدي :

« انطونيو ، من أنت ؟

لو كنت كومبوريا

لكان عليك أن تفجر ينبوع دم بخمس نافورات

انك لست ابن أحد

ولست كومبوريا أصيلا »

وكان بطل البياضي كومبوريا وثوريا أصيلا ، فمن بين نصال الجلادين ارتفع صوته نديا يغني للانسان ولمدنيته الطيبة وللناس الذين عاش من اجلهم . وبلهسة بسيطة وبارعة يلتقط الشاعر صورة الموت : البارود الاسود يتفجر ليسكت صوت خيام عصرنا الشهيد :

« دوت طلقة ، واختفت في فمه الآه »

والبياضي هنا يقف دراميا عند ذروة العقل الشعري ، لكنه يوطس القصيدة باحساس بطولي تفاولي عبر تكرار بعض المقاطع الشعرية التي تركز على زاوية اخرى من التجربة الشعرية محققا بذلك ادانة كبيرة للجريمة اللانسانية بينما يظل صوت الثوري والمغني يرتفع عاليا رغم الموت والارهاب :

« على ابواب طهران رأيناه

يفني الشمس في الليل

يفني الموت والله

على جبهته جرح عميق فاغر فاه »

وهو هنا قد حقق عبر اصالة ودرامية واداء بالادي ما حققه عبد الصبور بانتفاضة الشاعر الغنائي في ختام « شق زهران » باجتياز جدار الموت والتطلع دائما نحو الفد والحياة والثقة بالانتصار وبالانسان :

« كان زهران صديقا للحياة

مات زهران وعيناه حياة

فلماذا قريتني تخشى الحياة »

فتكرار المقطع الختامي لدى البياضي قد منح القصيدة ، رغم تراجيديتها ، افقا تفاؤليا ثوريا . . فرغم الموت الفاشي الا ان صوت

صدر حديثا

الباريت مهيمه

للشاعر عبد الوهاب البياضي

طبعة جديدة لواحد من اهم
داوين الشعر العربي الحديث

منشورات دار الاداب ٢٠٠ ق.ل

نوري عصرنا يظل عاليا مغنيا للشمس والحرية .. ومتخطيا الموت الاسود الذي يعجز عن مسخ ظراوة وعذوبة الصوت الانساني العظيم المفعم بالامل والثقة والفرح . ويوفر هذا التكرار وحدة سيكولوجية وترايبية فريدة ضمن اطار الوحدة الفنية للقصيدة وعبر رحلة التجربة الشعرية ذاتها في داخل القصيدة وكما يشير مصطفى سويف الى هذه الحقيقة وهي « ان نهاية القصيدة تكون على الدوام ذات صلة واضحة ببدايتها، وبذلك يتم للشاعر تحقيق فعل متكامل في صميمه ، ينتهي في موضع شبيه بموضع بدئه وان لم يكن هو بالضبط لانه عود الى الموضع بعد رحلة اكسبت الشاعر خبرات جديدة » (٨٨) .

وهكذا فان رحلة شعرنا الحديث تكشف عن قدرات وامكانيات لتطوير العناصر الفنية الخلاقة في شعرنا واكتشاف المزيد من الاشكال التعبيرية الجديدة التي يفرضها تطور شعرنا العربي في مرحلته التاريخية الجديدة ، الا ان هذه الرحلة لما تزل في بدايتها وامامها مهمات وافاق لا تحد ، ستحدد خلالها الملامح الرئيسية الفنية والفكرية لحركتنا الشعرية الناهضة وتقتضي بشكل خاص العناية والتركيز في دراسة ومتابعة كل الظواهر الفنية وعدم الركض غير المجدي وراء بعض المظاهر السطحية واشكال المودريزم التي فلما تجد لها جذورا أصيلة في حياتنا المعاصرة ، رغم شرعية هذا البحث والاستقراء لاكتشاف وتطوير افضل الاشكال الشعرية الملائمة . وفي هذا الخضم تحتل الحكاية الشعرية مكانة طيبة ، لانها تفتح افاقا رحبة تطور شعرنا تطورا ثوريا جريئا ، ولسنا نزعم بانها الشكل الوحيد ، او افضل شكل لتطور شعرنا المعاصر ، بل باعتبارها احد الاشكال الجديدة الملائمة لتجربة الشاعر العربي المعاصر الذي يعيش مهمات ولحظات تاريخية حاسمة من تاريخ مجتمعه . فهي تجابه الشاعر المعاصر بمهمة الابتعاد عن الفئائية الذاتية

(٨٨) - « الاسس الفنية للابداع الفني » - مصطفى سويف -

ص ٢٨٢

المتفلفة والانفتاح على التجربة الانسانية والقومية ومعالجة الموضوعات الملتهبة التي تجابه الشاعر المعاصر . وشاعرنا العربي المعاصر الذي يعيش ظروفًا ثورية فريدة في تاريخه تقتضيه ان يسهم بشكل خلاق وواع في الحركة الثورية ، مطالب باستلهم الكفاح العظيم للشعب في تجاربه الشعرية باغناء التراث الثقافي والفني وكشف قدرات وآفاق التطور الاجتماعي والانساني وابرز قيمة الخلق الانساني والكفاح من اجل غد مسمس لملايين المضطهدين . وتستطيع الحكاية الشعرية ان تجد ميدانا ملائما للنهوض في ظروف يصاعد كهذا ، وكما يقول الشاعر السوفيياتي جوستيناس مارسنكييفسكس فان « نقطة البداية في قصيدة طويلة ما ينبغي ان تكون الشيء المبني المفتاح ، للحظة المعينة المتبلورة من لحظات التجربة الوطنية التي يكون فيها مصير الشعب ومستقبله متجسدا بوضوح . وان لحظات درامية كهذه ستضمن دون شك توترا عاليا في الاحاسيس يتاح للشاعر التعبير عنها بشكل خلاق وفق هذا الطراز الشعري الفذ » (٨٩) كما ستحقق الحكاية الشعرية تواصلها سليما بين الشاعر والجمهور وتعزز من مركز الشعر في حياتنا الفكرية، الحضارية بعد ان تعرض لخطر الانقسام عن حياتنا اليومية والاجتماعية بفعل التعقيد والغموض والاغراب الذي يلجأ اليه بعض الشعراء المعاصرين دونما أصالة او ضرورة فنية ما .

وختاماً فاني سأوقف الآن وأنا أشعر بانني لم أنجز الا قسطا ضئيلا من مهمة ضخمة كان علي انجازها وآمل ان اسطيع العودة ثانية لمعالجة هذه الظاهرة بشيء اكثر من التفصيلية والتتبع للنتائج الجديدة ولافاق تطوير حركتنا الشعرية ، كما آمل ان يسهم نقادنا وشعراؤنا في العناية بتطوير وبعث الحكاية الشعرية بشكل خلاق أصيل .

فاضل تامر

بغداد

« The Fate of the Long Poem » - in « Soviet - (٨٩)

Literature » - No. 3, 1967

هذا الشهر

تسريح جنة الاستعمار

تأليف غي دوبوشير
ترجمة ادوار أنخراط

هذا الكتاب الجديد محاولة لتعريف الاستعمار واثبات انه ظاهرة اوروبية محض ، وهو يتلمس الصلة بين التعمير والاستعمار ، ويعقد فصلا مطولا عن التفرقة بين الاستعمار والامبريالية ، ثم يشرح كيف بسطت المسيحية ظلها على اوروبا ، وصلة ذلك بانفراوات التي كانت تتخذ من الدين قناعا لاختفاء الجوانب الاقتصادية الاساسية لظاهرة الاستعمار . ويمثل على ذلك بروح الحروب الصليبية ، في حين يثبت بالبراهين والادلة ان التوسع الاسلامي ليس بظاهرة استعمارية لا من حيث الاسس والاصول ولا من حيث التركيب والبنية . ويتتبع الكتاب تطور ظاهرة الاستعمار عبر عصر النهضة وبدء ظهور الرأسمالية ويقوم بتحليل عميق للصلات بين الرق وبدء عصر الرأسمالية وظهور الطبقات العاملة والتوسع الرأسمالي في آسيا وافريقيا ، وينتهي بتحليل سقوط ظاهرة الاستعمار .

منشورات دار الآداب